

MARIA INÊS PINHEIRO CARDOSO

CAVALARIA E PICARESCA NO *ROMANCE D' A PEDRA DO*
REINO DE ARIANO SUASSUNA

v. 2

Versão corrigida

São Paulo
2010

"*Lecturis saltem*"

Ficha Catalográfica elaborada por

Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593

telregina@uol.com.br

C264c

Cardoso, Maria Inês Pinheiro.

Cavalaria e picaresca no Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna / por Maria Inês Pinheiro Cardoso. – 2010.

2 v. (545f.) ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Tese(Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, São Paulo(SP), 02/2011.

Orientação: Prof. Dr. Mario Miguel González.

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-ROMANCES DE CAVALARIA EM ESPANHOL. 3-LITERATURA PICARESCA ESPANHOLA. 4-LITERATURA COMPARADA – BRASILEIRA E ESPANHOLA.5-LITERATURA COMPARADA – ESPANHOLA E BRASILEIRA. 6-SERTANEJOS – USOS E COSTUMES.I-González,Mario Miguel, orientador.II-Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. III-Título.

CDD(22ª ed.)

B869.34

02/10

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MARIA INÊS PINHEIRO CARDOSO

CAVALARIA E PICARESCA NO *ROMANCE D' A PEDRA DO
REINO DE ARIANO SUASSUNA*

v. 1

Versão corrigida

São Paulo
2010

MARIA INÊS PINHEIRO CARDOSO

CAVALARIA E PICARESCA NO *ROMANCE D' A PEDRA DO
REINO DE ARIANO SUASSUNA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mario Miguel González

Versão corrigida

São Paulo
2010

CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. **Cavalaria e Picaresca no *Romance d' A Pedra do Reino de Ariano Suassuna***: tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: ___/ ___/ _____

Banca Examinadora

Prof.Dr. Mario Miguel Gonzalez (Orient.) Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Maria, minha mãe, a Marina e a Martin,
com amor.

Agradecimentos

À CAPES pela bolsa concedida através do Programa de Qualificação Inter institucional – PQI, UFC-USP, pelo período de março de 2006 a fevereiro de 2009.

À Agencia Española de Cooperación Internacional – AECI – e ao Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación - MAEC, pela bolsa de pesquisa concedida para realizar pesquisa na Universidad Complutense de Madrid, de janeiro a fevereiro de 2008.

À Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, pela acolhida e oportunidade concedidas e à Universidade Federal do Ceará, minha casa.

Ao Prof. Mario Miguel González, pela confiança depositada, pelas oportunas e necessárias intervenções e, principalmente, pela compreensão e generosidade na espera,... sem palavras.

Às professoras Maria de la Concepción Piñero Valverde, Heloisa Costa Milton, Margareth dos Santos e Guaraciaba Micheletti, pela confiança, pela leitura do projeto e da tese, pelos valiosos aportes durante o exame de qualificação e a defesa.

A minha família, pelo suporte incondicional às empreitadas pessoais e acadêmicas e pelo amor e carinho recebido agora e sempre. Às minhas Marias todas e, em especial, a Tamar, pelo suporte ao longo dessa jornada.

Às amigas Fernanda Coutinho e Cleudene Aragão e à minha irmã, Maria Helena, pelas leituras, conselhos e, especialmente, pelo tempo que me dedicaram.

Aos amigos Massilia Dias e Orlando Araújo, pela amizade, solidariedade e apoio e, especialmente, pela boa escuta.

A Sávio Cavalcante, colaborador incansável, pela paciência e dedicação. A Juciene dos Santos, pela ajuda constante sem a qual essa empreitada dificilmente seria realizável.

A Dr. Martinho Rodrigues Filho, acupunturista da alma.

Aos colegas do Espanhol, e demais colegas do DLE, que aceitaram meus tempos, sem reclamações. A Michel François, pela sua prestimosidade.

Às amigas Angela Gutiérrez, Vânia Vasconcelos e Eleuda de Carvalho pela escuta generosa e pela nutrição na amizade e no saber.

À *Virgem Maria, protetora de todas as horas, esteio maior de minhas realizações.*

*Tenho-vos dito estas coisas, para que em mim tenhais paz.
No mundo tereis tribulações; mas tende bom ânimo, eu venci o mundo.*
(João 16:33)

*El escribir, como la vida misma, es un viaje de descubrimiento. La
aventura es de carácter metafísico: es una manera de aproximación indirecta
de la vida misma, de adquisición de una visión total del universo, no parcial.*
Henry Miller

Resumo

O propósito deste trabalho é mostrar que na concepção do *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do escritor paraibano Ariano Suassuna, estão presentes, como elementos constitutivos, dois (sub)gêneros narrativos de origem hispânica, os livros de cavalaria e o romance picaresco, antagônicos, em sua origem. Fortemente vinculados a um tempo e a um espaço bem definidos, eles passam por “adaptações” para deslocar-se adequadamente para a ambiência d' *A Pedra do Reino*. O autor incorpora em seu texto um farto acervo de manifestações da cultura popular nordestino-sertaneja (em cujas características híbridas se acentuam os traços de origem ibérica) como catalisador, encaixe e amálgama desses elementos. Recorre-se, no trabalho, à análise comparativa, com o propósito de identificar as marcas dos gêneros aludidos e os mecanismos adaptativos, aos quais recorre o autor.

Palavras-chave: literatura espanhola e brasileira, Ariano Suassuna, romance picaresco, livros de cavalaria

Abstract

The purpose of this paper is to show that in the conception of the novel *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* by the Brazilian writer Ariano Suassuna, the chivalry books and the picaresque novel, two narrative subgenres of Hispanic origin, stand out as constitutive elements. Strongly attached to a well defined notion of time and space, they go through "adaptations" to suit adequately the environment of the *Romance d'A Pedra do Reino*. The author includes in his narrative an extensive collection of Northeast-centered popular cultural manifestations (in whose hybrid characteristics are stressed out Iberian traits) as catalyst and amalgam of these elements. The comparative analysis is used with the aim of identifying the traits of the gender models considered and the adaptable mechanisms employed by the author.

Key-words: Brazilian and Spanish literature, Ariano Suassuna, picaresque novel, chivalry books /romances of chivalry

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	AS BASES NACIONAIS	22
1.1	ARIANO SUASSUNA	22
1.1.1	Ariano leitor/ouvinte: da biblioteca a céu aberto à biblioteca de papel	23
1.1.2	Ariano fabulador: O ateliê do criador	38
1.1.2.1	O poeta	39
1.1.2.2	O batismo literário	42
1.1.2.3	A primeira peça e o nascimento do dramaturgo	48
1.1.2.4	O romance: do clássico ao armorial	56
1.1.3	Ariano Suassuna falador: O palco-picadeiro	59
1.1.3.1	A intervenção permanente: a obra inacabada	62
1.1.3.2	O exercício da cidadania e da ficcionalidade possíveis: uma Sina do escritor latino-americano?	65
1.2	O MOVIMENTO ARMORIAL	68
1.2.1	Breve resumo da demanda identitária nacional. Tendências precursoras do Movimento Armorial?	68
1.2.2	Do popular ao erudito: a história de um movimento cultural nordestino	75
1.2.2.1	Outubro pernambucano	85
1.2.2.2	Um substantivo que se adjetiva	91
1.2.3	Artes Armoriais	93
1.2.3.1	A música: breve histórico	95
1.2.3.2	Artes Cênicas	100
1.2.3.3	Artes plásticas	127
1.2.4	Artes matriciais	132
1.2.4.1	O Folheto de Cordel	132
1.2.4.2	A Xilogravura	147
1.2.5	A Terra, o Homem... a Literatura	154
1.2.5.1	Nordeste e o DeSertão: continente do armorial?	154
1.2.5.2	A EnCruz(ilh)ada Ibéria/Sertão	163
1.3	ARIANO SUASSUNA, DAS RAÍZES DA ARTE POPULAR À EXPRESSÃO ARMORIAL	183
2	AS RAÍZES HISPÂNICAS	187
2.1	OS LIVROS DE CAVALARIA	187
2.1.1	Das origens da matéria cavaleiresca aos livros de cavalaria espanhóis	187
2.1.1.1	O Nascimento do <i>Roman</i>	189
2.1.1.2	A Matéria de Bretanha, a Matéria Antiga e a Matéria de França	195
2.1.1.3	A Gesta Castelhana	219
2.1.1.4	O <i>Romancero</i>	226
2.1.1.5	Além da Gesta e do <i>Romancero</i> : outros textos medievais de temas cavaleirescos.	229
2.1.1.6	Os livros de cavalaria e a sociedade espanhola	237

2.1.1.7	Os livros de cavalaria espanhóis	242
2.1.1.8	A Viagem do cavaleiro à América	264
2.2	O ROMANCE PICAresco	275
2.2.1	A sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII e o romance picaresco	275
2.2.2	Conceitos, características e aspectos constitutivos do romance picaresco	282
2.2.2.1	Aspectos conteudísticos	294
2.2.2.2	Aspectos formais	303
2.2.3	Os descendentes americanos da picaresca	313
2.2.4	Da Ibéria ao Sertão: a odisséia picaresca	320
2.3	LIVROS DE CAVALARIA E ROMANCE PICAresco: ANTAGONISMOS E CONVERGÊNCIA	327
2.3.1	As convergências – Aspectos temáticos e formais	327
2.3.3	Os antagonismos – Aspectos temáticos e formais	331
3	O ROMANCE D' A PEDRA DO REINO	337
3.1	O CORPO DO ROMANCE	343
3.1.1	Elementos narrativos	353
3.1.1.1	Estrutura da narrativa	355
3.1.1.1.1	Personagens	364
3.1.1.1.2	Tempo	373
3.1.1.1.3	Espaço	377
3.1.1.1.4	Tema	381
3.1.2	Ressonâncias ideológicas na obra	385
3.2	ELEMENTOS CAVALEIRESCOS	389
3.2.1	A narrativa, o corpo do texto	397
3.2.2	O imagético, o paratexto	419
3.2.3	A temática, texto e imaginário	427
3.2.4	O personagem cavaleiro: Quaderna, o alumioso	438
3.3	ELEMENTOS PICADESCOS	446
3.3.1	A narrativa, o corpo do texto	452
3.3.2	O imagético, o paratexto	472
3.3.3	A temática, texto e engenhosidade	475
3.3.4	O personagem: de Malasartes a Quaderna	482
3.4	UMA SIMBIOSE PARADOXAL	485
3.4.1	Quaderna matinador	485
3.4.2	Os mitos transformados	494
3.4.4	Conclusão	505
BIBLIOGRAFIA		510
ANEXOS: ENTREVISTA REALIZADA COM ARIANO SUASSUNA		532

INTRODUÇÃO

De origem cariense, partilhamos, ao longo da infância e juventude, com o povo daquela região, sua rica cultura. Quando, após o mestrado em literatura brasileira, iniciamo-nos no âmbito do ensino universitário, surgiu a oportunidade de trabalhar, na área de literatura espanhola, com as disciplinas que abarcam seus períodos medieval e dos séculos XVI e XVII. A partir de então, percebíamos que as experiências pessoais e os estudos empreendidos, especialmente, no mestrado em literatura brasileira, potencializaram nossa intimidade com a literatura espanhola. Pareciam evidentes as relações entre manifestações culturais daquele país ibérico e algumas manifestações, no mesmo âmbito, no Nordeste brasileiro. A leitura de várias obras e de textos teóricos comprovava o que, intuitivamente, já percebêramos: os ecos ibéricos na cultura do país se fazem sentir, muito particularmente, nas manifestações da literatura popular nordestina. Desta maneira, fazia-se possível estabelecer canais de comunicação entre essa literatura - e as produções que a ela se aproximam - e suas raízes ibéricas.

Acompanhamos, com crescente interesse, o percurso dessas matrizes mítico-literárias em sua jornada ao Brasil, à luz de estudos atuais e de trabalhos de épocas anteriores, como os do folclorista Câmara Cascudo. Esses estudos orientam o trajeto da matéria cavaleiresca da Europa ao Brasil. Quanto à literatura picaresca, esse caminho nos foi indicado, especialmente, através dos livros de Mario González, *O Romance Picaresco* e *A Saga do anti-herói*. Neste último, o autor estuda os reflexos do romance picaresco espanhol – tomando como objeto de confronto seu núcleo clássico, *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* e *La vida del Buscón* – em nossa literatura, e reafirma o “romance malandro” como correspondente brasileiro dos romances picarescos da Espanha dos Astúrias.

No âmbito da literatura de ficção brasileira, foi o escritor paraibano, Ariano Suassuna, ou melhor, sua obra, que se sobressaiu nesse panorama, como fonte preferencial para uma pesquisa comparativa maior e mais profunda. Ao ler peças do seu teatro e seus romances, cujas histórias se passavam em terrenos bem conhecidos, avistamos claramente um mundo de histórias e cantares familiares às nossas experiências pessoais, e que ademais refletiam

um universo que a carreira docente nos havia apresentado. A obra teatral e o romance do autor paraibano ofereciam componentes, os mais irrefutáveis, para o rastreio dos elementos da literatura ibérica em nossa literatura. Em particular, a literatura espanhola dos períodos referidos anteriormente. Seu personagem-narrador do *Romance d' A Pedra do Reino*, não a despeito de sua identificação com o modelo picaresco, já identificado por Mario González, dava mostra de uma configuração mais complexa, na qual também o elemento cavaleiresco parecia reclamar presença.

Independente das questões de natureza ideológica que levam o intelectual e escritor Ariano Suassuna a dar ao elemento europeu peninsular um destaque especial no tramado multicultural de nossa formação, ele, como ficcionista, parece intuir que resgatando e enfatizando essa presença poderá conceder uma outra fisionomia aos retratos sociológicos que a literatura traçou da realidade nordestina, em décadas anteriores. Suassuna descortina uma região e uma gente cujas narrativas ainda se apóiam em componentes lendários, para se ressignificar e à sua história.

O *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* parece concentrar, além dos amplos anseios estéticos do escritor-ensaísta, ficcionista, iluminogravurista e poeta, a ascendência literária mais explícita de Ariano Suassuna. Nele as raízes ibéricas da cultura popular do Nordeste, surgem realçadas de diversas maneiras e constata-se, particularmente, o papel de dois (sub)gêneros narrativos de origem hispânica, os livros de cavalaria e o romance picaresco, em suas bases constitutivas. Estes, além de serem, em princípio, gêneros antagônicos entre si, emulados em outras circunstâncias, constituiriam, talvez, um anacronismo evidente.

A tese que propomos, apoiar-se-á, não apenas na constatação dessas presenças na obra estudada de Suassuna e no papel basilar que nela desempenham, como também na observação e exposição dos elementos acomodáticos encontrados pelo autor, para harmonizar em sua obra, os gêneros narrativos aqui cotejados. Fortemente vinculados a um tempo e a um espaço bem definidos, eles passam por “adaptações” para deslocar-se adequadamente para a ambiência d' *A Pedra do Reino*. Por outro lado, o recurso às manifestações da arte popular, que orienta a criação do multiartístico Movimento Armorial, do qual Suassuna é membro-criador, e perpassa toda a

sua criação, terá seu componente ibérico devidamente evidenciado. Defendemos que o texto de Suassuna incorpora um farto acervo de manifestações da cultura popular nordestino-sertaneja (em cujas características híbridas se acentuam os traços de origem ibérica) que nele funciona como catalisador, encaixe e amálgama, capaz de promover a junção desses elementos, em princípio, antitéticos.

Suassuna transpõe e aclimata as matérias cavaleiresca e picaresca em seu romance, sem sacrificar, no entanto, sua originalidade. Para tal, entre outros elementos exitosos de sua narrativa, atribuímos ao personagem-narrador, Pedro Dinis Quaderna, crédito especial na consecução da proposta do romancista. Quaderna exhibe, com credibilidade, o substrato cultural ibérico - relacionado à ética e à estética das matérias citadas – que o sertão e o sertanejo souberam ou tiveram que guardar ao longo dos últimos séculos. Em suas ensonhações e aspirações cavaleirescas, ele evoca um arsenal retórico ampuloso e lança mão de um suporte imagético que lhe possibilitem recriar um paralelo entre um universo já desaparecido e o seu próprio, como quando cria uma heráldica sertaneja, a partir dos elementos locais. Em seu viés picaresco, o personagem, mais do que um sujeito sem ética alguma, renegador dos códigos morais do viver para o bem, configura-se como alguém que compreende e aceita uma estética do bem-viver e que vê no “melhor-contar” uma possibilidade real de ascensão social.

Nossa tese, que tem no *Romance d'A Pedra do Reino* seu objeto de cotejo, insere-se no campo de estudo da Literatura Comparada uma vez que estabelece um diálogo de dois sub-gêneros narrativos com o romance de Suassuna, que, vale ressaltar, dele estão distantes, temporal e geograficamente. Além disso, na pesquisa, recorreremos a outras matérias no campo do saber humano, como a Historiografia e a Sociologia, o que estende o ato comparativo, formando uma teia interdisciplinar. Acudimos a esses referenciais teóricos para estabelecermos relações histórico-evolutivas dos gêneros ou sub-gêneros tratados e para amparar os achados advindos da análise das relações de causa e efeito. Isso, com o objetivo de justificar deslocamentos temporais e geográficos, analisando a recepção dos gêneros e a produção artística que desses movimentos provêm.

Ao optarmos pelo viés comparatista como método de investigação por excelência neste trabalho, cada parte demandou variantes, no que concerne ao arsenal ou conjunto de ferramentas da disciplina, em função de suas especificidades. Assim, no último capítulo, ao analisarmos o *Romance d'A Pedra do Reino*, seus elementos narrativos e a convergência nele dos livros de cavalaria e do romance picaresco, ampliamos o leque metodológico. Foi-nos possível investigar a tese proposta através também da estética da recepção, dos elementos de intertextualidade, entre outras ferramentas das análises comparatistas que possibilitam ampliar a investigação.

Para comprovar as hipóteses aqui aventadas, dividimos nossa tese em três capítulos. Tratamos também, nesta introdução, de elucidar nossas opções terminológicas que, dado o fato de que nosso tema envolve gêneros e obras de nacionalidades e idiomas distintos, devem ser consideradas.

O Capítulo 1, intitulado “As bases nacionais”, está subdividido em três partes. Nele, para começar, elaboramos um esboço biográfico de Ariano Suassuna, subdividido em três momentos que abarcam do período de sua formação ao de sua inserção como escritor no panorama literário do país. Esse esboço biográfico tem a intenção de expor que as circunstâncias de nascimento do autor aqui relatadas, desembocam imediatamente no verdadeiro nascimento de Ariano para o mundo, que é o adentrar o espaço da biblioteca. Nessa circunstância de formação, entra em cena a figura do pai, como elo do plano da consangüinidade para o plano da nutrição espiritual, através dos livros e da benquerença com o universo da literatura e das manifestações populares que lhe lega. Ariano, duplamente herdeiro: com os dois planos se entrelaçando, se confundindo.

Em seguida, com Ariano “fabulador”, aparece já o retrato das etapas de inserção do artista dentro do campo literário brasileiro: poeta, dramaturgo, a evolução do romancista, do clássico ao armorial. Em outras palavras, fala-se de como o patrimônio de leituras do escritor, redundou numa leitura muito particular do mundo da imaginação, das idiossincrasias da cultura nordestina, que foi o armorial.

Em seu projeto artístico, a ideia é a da percepção do texto como lugar do inacabamento: o livro do mundo, o manancial de leituras efetuadas pelo artista, as respostas diferentes dos leitores, tudo isso leva à reconstrução

constante do escrito em vias de contínuo renascimento. Suassuna é fabulador e é também “falador”. Correlacionamos, em seguida, este modelo de intervenção no real com a questão espacial da escrita: de onde o artista está falando? O ponto de repercussão de sua voz é a América Latina. Ocupam-nos, pois, as significações possíveis que são introduzidas em sua fala por esta peculiaridade de ponto de emissão.

Partimos, no segundo item do capítulo, para a explicação circunstanciada do que seja o armorial, e aí o texto da tese explica a arquitetura da proposta armorial, como um somatório de manifestações artísticas e uma gama de apropriações de leituras das ciências sociais, que se amalgamam embora sejam preservadas as identidades de cada segmento do eixo criativo e do eixo interpretativo (ciências sociais). Evocamos, ainda, as artes matriciais que dão suporte à grande empresa artística em questão. A extensão que concedemos ao tema justifica-se no necessário empenho de definir seus lugares: como bases matriciais na produção dos artistas armoriais e como manifestação artística popular que, de origens estrangeiras, são re-apropriadas em um contexto cultural específico, com a intervenção de códigos autóctones, por ele definido.

Essa cultura onde se manejam esses códigos expressados nas artes matriciais referidas anteriormente e onde um grupo de artistas vislumbra, em suas manifestações, modelo e caminho de uma arte autêntica, frutifica em uma latitude precisa. Neste recorte preciso, desenvolvem-se homem e cultura em simetria com sua moldura histórico-geográfica. Nordeste, sertão: território armorial, é o que tentamos mostrar.

Como matéria amalgamadora, em breves considerações, revisitamos a obra do autor em suas origens, no terceiro item do capítulo, para indagarmos em que medida a arte popular pode ser tomada como substrato do armorial, como fundamento de sua criação. Em busca de sua arte total, Suassuna buscará, no gênero romance, a abertura e a liberdade necessárias na criação de uma obra que represente a percepção armorial de arte. Por outro lado, evocando as aproximações entre o sertão e a Espanha, aludidas anteriormente, além de seu (re)conhecimento da literatura espanhola e de sua familiaridade com ela, pontuamos as raízes hispânicas do texto de Ariano, a partir das matrizes dos livros de cavalaria e do romance picaresco.

Justificamos, assim, a pertinência do cotejo que propomos na tese e que levamos a cabo no último capítulo. Em suma, o primeiro capítulo tenta urdir, do ponto de vista da estrutura, o detalhamento historiográfico e inter-semiótico acerca das bases formadoras do texto armorial.

No segundo capítulo - As raízes hispânicas -, subdividido também em três partes, fazemos uma introdução aos modelos narrativos hispânicos sobre os quais discorreremos, para em seguida, realizar um cotejo entre os gêneros que permita observar suas aproximações e suas divergências. O universo literário da cavalaria – particularmente, os livros de cavalaria - e os romances picarescos são apresentados seguindo um critério de prioridade cronológica. Desta forma, como apresentamos primeiramente os livros de cavalaria, cujo surgimento antecede os romances picarescos, detemo-nos, no traçado de um quadro mais detalhado de seu percurso, como gênero narrativo: das origens dos *romans* franceses, passando pela literatura cavaleiresca espanhola medieval, até o surgimento dos livros de cavalaria do século XVI espanhol. Apresentamos ainda outros gêneros espanhóis, as *Gestas* e o *Romancero*, que, segundo entendemos, foram ali, em certa medida, responsáveis pela recepção e divulgação dos temas cavaleirescos. Depois de discorrer sobre as características temáticas e formais dos livros de cavalaria e sobre sua vigência no seio da sociedade espanhola, finalizamos a primeira parte, traçando seu percurso em direção ao Nordeste brasileiro e discorrendo, brevemente, sobre sua recepção e adaptação nesta Região.

No item seguinte - O romance picaresco -, seguimos um modelo semelhante ao anterior. Começamos por traçar um quadro da sociedade espanhola na qual o romance picaresco vem à luz, estabelecendo relações entre o surgimento do gênero e as circunstâncias político-sociais coetâneas, que influíram pesadamente sobre as manifestações artísticas em geral e sobre a literatura, muito particularmente. Fazemos ainda uma breve exposição da crítica literária dos últimos séculos sobre esse gênero narrativo, guiando-nos pelas coordenadas de Mario González em suas obras já mencionadas. Apontamos, nos subitens seguintes, os aspectos de conteúdo e forma do romance picaresco e dedicamos os últimos dois ao acompanhamento do gênero e dos temas picarescos rumo à América, seu surgimento no Brasil e sua recepção e releitura no Nordeste.

Finalmente, no terceiro item do capítulo, confrontamos os dois gêneros narrativos – livros de cavalaria e romance picaresco – analisando em seus aspectos constitutivos - temáticos e formais -, suas convergências e seus antagonismos.

No terceiro e último capítulo – *O Romance d' A Pedra do Reino* -, problematizamos, inicialmente, o estatuto comparativo do trabalho, adensado pelo tipo de cotejo que nele se realiza – a presença de gêneros narrativos, estrangeiros e surgidos em época muito anterior ao romance objeto da análise. Estabelecemos como objetivo inicial a exposição do romance, em seus diversos aspectos, e procuramos identificar, ao apresentar seus elementos narrativos, as marcas dos gêneros espanhóis referidos, analisando nelas tanto as semelhanças como as diferenças com respeito aos modelos originais. As primeiras, que motivaram inicialmente o trabalho, acabam abrindo caminho para que, na descoberta das diferenças, se constatasse a originalidade da criação do autor d' *A Pedra do Reino*. Apontamos ainda as soluções encontradas por Suassuna para conciliar essas narrativas perpassadas ainda de elementos que constituem a cultura e a mitologia popular brasileiro-nordestina.

Na última parte do capítulo, em seus três itens finais, a título de conclusão, discorremos sobre o resultado dessa “simbiose paradoxal”, elencando os elementos em que, especialmente, se apóiam: a construção do personagem; a recepção e preservação dos mitos literários ibéricos do herói-cavaleiro e do anti-herói picaresco, bem como dos temas recorrentes nas suas narrativas - que encontram no sertão um relicário - e, finalmente, a Demanda literária de Ariano Suassuna/Quaderna. Argumentamos que, em sua obra, essa Demanda - que é também política e religiosa - se traduz na busca incessante de uma expressão autêntica, representativa da nacionalidade, e dos meios possíveis de manifestá-la. Sua busca se reflete na vocação para a desmesura, no propósito multidisciplinar que perseguem. O múltiplo em Suassuna, acreditamos, vê-se reunido na obra como um todo, e, em outra medida, condensado em seu personagem-narrador, Quaderna. No final, ambos, criador e criatura, afeitos aos logogrifos, charadas e adivinhações desafiam o leitor a dialogar com as cifrações de seus textos.

A fortuna crítica da obra de Ariano Suassuna e, nela, do *Romance d' A Pedra do Reino* é quantiosa. Vastíssima, na área de literatura comparada, inclusive. Neste âmbito, ela carece, no entanto, de estudos que a confrontem com obras ou gêneros da literatura ibérica, na qual o autor, reiteradas vezes, reconhece uma ascendência importante. Embora, muito se haja dito sobre essas aproximações, poucos pesquisadores aprofundaram o tema. Ao deparar-se com o texto de um autor espanhol, orientando a leitura do *Auto da Compadecida* para alunos estrangeiros, Suassuna identifica nesse “Guia para Leitores Hispânicos do *Auto da Compadecida*”¹ certas aproximações que ele próprio já pressentira e estabelecera entre o sertão e Castela, entre a literatura popular da região e a jogralesca. Satisfeito com o texto no qual reconhece suas próprias impressões, ele admite ter mais perguntas sobre o fato do que respostas e lança conjecturas que se fecham na constatação de que não passam de pressentimento. Lança aí Suassuna um “desafio-logográfico” a algum leitor curioso, para que aprofunde a questão?

Entre os tantos trabalhos aos quais tivemos acesso e que nos ajudaram a trilhar as sendas da obra de Ariano Suassuna, destacamos, a contribuição do escritor e professor Carlos Newton Júnior, como um dos maiores, se não o maior, estudiosos da obra de Ariano Suassuna. Seus livros e textos em geral, esmiúçam não apenas aspectos inerentes à vida do autor, como também à sua obra. Newton Jr. tem prolífica produção sobre o autor paraibano, voltada não apenas para o público erudito, como também para o grande público, além de textos esparsos (prefácios, posfácios, ensaios), publicou *A Ilha Baratária e a Ilha Brasil* (1996), *O Pai, o Exílio e o Reino: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna*, de 1999, *O Circo da Onça Malhada: Iniciação à Obra de Ariano*, de 2000, *Vida de Quaderna e Simão* de 2003. Carlos Newton Jr. em mais de um texto ressalta as afinidades de Suassuna, como leitor também, com autores espanhóis.

Em meio às obras que analisam o *Romance d' A Pedra do Reino*, cabe destacar, particularmente, pela aproximação com o tema que desenvolvemos, o trabalho de Guaraciaba Micheletti, *Na confluência das formas. Estudo de uma narrativa compósita: A Pedra do Reino de Ariano*

¹ A referência é feita no artigo “Encantação de Guimarães Rosa”, que faz parte da coletânea *Almanaque Armorial* (2008), organizada por Carlos Newton Jr.

Suassuna. A tese de mestrado da autora foi publicada em 1997 com o título *Na Confluência das Formas: O Discurso Polifônico de Quaderna/Suassuna*. O trabalho de Micheletti aponta o caminho da multiplicidade das formas na obra. Entre os diversos gêneros literários que a autora afirma comporem a narrativa do romance de Suassuna, estão os romances de cavalaria. Neste momento, surge o ponto de convergência maior entre o seu texto e o que ora desenvolvemos. Na segunda parte, Micheletti discute os mecanismos através dos quais se dão os processos de intertextualidade. Suas idéias sobre colagem e paródia apontam com segurança um caminho para análises comparativas, como a que nos propomos no presente estudo.

Antes, Idellete Muzart Fonseca dos Santos já se havia debruçado sobre a obra de Suassuna. Primeiramente em um trabalho acadêmico escrito em francês, *Le Roman de chevalerie et son interpretation par un écrivain brésilien contemporain: A Pedra do Reino de Ariano Suassuna* (1974). Nele a autora identifica os traços cavaleirescos no texto suassuniano buscando-os porém, em cotejo com os *romans* franceses de cavalaria. Anos depois, em 1999, com muita intimidade com a obra de Suassuna, a autora publicaria *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, um texto fundamental para as pesquisas sobre o movimento armorial e seus artistas.

Ligia Vassalo, referindo-se ao teatro de Suassuna, apontou a marca do que chamou de medievalidade sertaneja da obra suassuniana. A autora constata em *O Sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna* (1993), que o Movimento Armorial aparecerá para dar suporte estrutural e teórico a essa “medievalidade do sertão brasileiro” presente nas mais diversas manifestações de sua gente e pressentida sensivelmente pelo autor paraibano. Esta idéia é por ela retomada no ensaio “O grande teatro do mundo”, publicado em 2000, na edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, dedicada a Ariano Suassuna. A autora singra em sua leitura da obra teatral de Suassuna seguindo o ponteiro da bússula que aponta para a Europa medieval. E em muitas de suas observações, cabe estabelecer paralelos semelhantes, tomando o romance do autor como objeto de análise.

Na trilha das investigações sobre as relações entre o sertão e as manifestações culturais medievais e focando, em particular, a obra de

Suassuna, o livro de Claudia Leitão, *Por uma ética da estética*, constitui outro aporte relevante sobre o tema. Nele, a autora estuda uma manifestação da cultura popular cearense, rastreando suas origens na Europa medieval. A estética armorial de Suassuna é objeto de aferição de seus achados e, portanto, objeto de seu interesse. O livro põe em pauta ainda a revisão dos conceitos de ética e estética, propostos pela modernidade, à luz de uma perspectiva contemporânea (que a autora prefere não chamar “pós-moderna”), fornecendo dados para uma avaliação à luz da sociologia do fenômeno estético no sertão.

A dissertação de mestrado em letras pela UFC da jornalista Eleuda de Carvalho, *Cordelim de novelas da Xerazade do sertão ou Romance d’A Pedra do Reino, narrativa de mediações entre o arcaico e o contemporâneo*, ainda inédita, traz uma mostra da produção artística das décadas de 70 e 80, vinculada ao Movimento Armorial. Em seu texto, a autora discute a escritura do *Romance d’ A Pedra do Reino* sob a influência do romanceiro ibérico e como permanência da criação artística popular, sertanejo-nordestina. Eleuda de Carvalho traz à tona a presença do mito sebastianista no romance, na figura do Donzel do cavalo branco e, com isso, refere-se já a demanda religiosa presente na obra do escritor.

A tese de doutorado de Maria Thereza Didier, *Miragens peregrinas de Brasil no sertão encantado de Ariano Suassuna* dará conta de um percurso cujo elemento de enlace será O Brasil. O país aparecerá como Enunciação, Imaginação e Encantação para, finalmente, aparecer como Sertão. A autora enxerga na obra literária de Suassuna um projeto de instauração de uma “ordem primordial” dentro do projeto de nação por ele desejado.

Cada uma dessas abordagens procurou um ângulo particular dessa obra cujas possibilidades de sondagem parecem inesgotáveis. Os autores e seus textos anteriormente mencionados, além de outros, citados ao longo da pesquisa, são referências importantes para aprofundar o conhecimento dos aspectos relacionados à obra de Suassuna, sua vida e às influências do Movimento Armorial, criado pelo autor, que plasma seus conceitos de estética e estabelece as bases de sua produção artística. Nosso trabalho tem, portanto, uma dívida com esses aportes críticos, que nos abriram caminhos e ajudaram a que avançássemos nas pesquisas, direcionando-as para as raízes ibéricas e

populares do romance de Suassuna e para a observação do diálogo com elas mantido.

Potencialmente aberto às diversas sondagens, o *Romance d' A Pedra do Reino* permitiu-nos aportar uma novidade, no sentido não apenas de aproximá-lo da literatura espanhola, mas de fazê-lo a partir de uma perspectiva comparativa na qual postula-se a presença de gêneros (ou sub-gêneros) narrativos espanhóis em sua composição. Entendemos que a obra em si já se constitui, intrinsecamente, como produto de um amálgama de influências acumuladas, entre as quais, sobressaem as raízes culturais ibéricas, porém, simultaneamente, dá mostras de um diálogo, na contemporaneidade, de seu autor com obras da literatura erudita espanhola de tempos anteriores.

O uso, no presente trabalho, de certa terminologia tomada do espanhol nos obriga a esclarecimentos sobre essas escolhas. A partir do terceiro capítulo, aparecerá grafada em itálico, com certa recorrência, a palavra *novela* (em espanhol). Seu uso remeterá à narrativa em prosa ficcional anterior ao advento do romance, bem como, sempre que seguido do adjetivo “moderna”, equivalerá no português a romance. Para definir as narrativas ficcionais medievais de origem francesa, usaremos o termo *roman(s)*, também grifado em itálico e, normalmente, acompanhado de um designativo especificativo: *roman* de tema bretão, *roman* do ciclo arturiano, etc. Optamos pela nomenclatura “livros de cavalaria” para as narrativas ficcionais de tema cavaleiresco, surgidos na Espanha a partir do século XVI, em detrimento do designativo “romances de cavalaria”, adotado por segmentos da crítica e historiografia literárias no Brasil. Para nomear outras narrativas cavaleirescas, anteriores a esse século, optamos por nomenclaturas variadas, sendo seja adequado. Às *novelas picarescas* espanholas chamamos de “romances picarescos”. Convém ainda esclarecer que o termo “gênero”, além de ser utilizado para os gêneros épico (narrativa), lírico e dramática conceituará ainda subgêneros, como o romance, os livros de cavalaria, etc.

Optamos pelo termo cavaleiresco, como adjetivo designativo, em lugar de cavalheiresco, quando o tema for relacionado ao campo semântico da cavalaria literária ou à instituição cavaleiresca (Ordem de Cavalaria). O uso do termo cavaleiro e de seu adjetivo será reservado ao sentido que eles têm em português.

1. AS BASES NACIONAIS

1.1 ARIANO SUASSUNA

Eu acredito que toda a literatura, principalmente ficção, tem a autobiografia. É a recuperação e redenção de toda a vida. A literatura procura cicatrizar pela beleza as chagas de sofrimento, de dor, do mal que existe no mundo.

Ariano Suassuna

Província da Paraíba, década de 1930 - a realidade sociopolítica brasileira começa a mudar drasticamente. Insurgentes categorias da sociedade se movimentam impelidas por novos ventos políticos e ideológicos. A província da Paraíba se vê particularmente afetada pelos distúrbios da política nacional e neles envolvida. Talvez, mais do que apenas envolvida, grande responsável por eles, segundo alguns historiadores que viram no tiro disparado pelo advogado João Dantas contra o presidente da Província da Paraíba, João Pessoa, na confeitaria Glória, de Recife, o estopim de deflagração da Revolução de 30.

A Paraíba, movida por questões locais e pelas convulsões que chacoalham o Brasil, é palco do embate entre as forças ditas “progressistas” comandadas por João Pessoa e seus opositores, representantes da oligarquia rural. Entre esses últimos se destacam João Suassuna e o emblemático Cel. José Pereira Lima que comandaria a Revolta de Princesa, pequena cidade do interior paraibano, contra o governo da Província. Com o assassinato de João Pessoa, pelo advogado João Dantas, a família de um de seus opositores em particular, João Suassuna, sofre hostilidades e a revanche incide sobre ele, que é morto por um assassino de aluguel, em 9 de outubro de 1930, no Rio de Janeiro. Sua família, desde então comandada pela viúva, Rita de Cássia Vilar, D. Ritinha, depois de mudanças constantes durante três anos, estabelece-se na pequena cidade de Taperoá, no sertão² dos Cariris Velhos da Paraíba. O

² O *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* define Sertão como: Região agreste, distante de povoações ou terras cultivadas; Terreno coberto de mato, longe do litoral; Interior

mais velho dos filhos da família, Saulo, conta dezesseis anos e Ariano, penúltimo dos nove filhos e caçula dos homens, apenas três.

A morte de João Suassuna representou uma grande tragédia para a família e selou para sempre o destino de Ariano. As recordações do menino e sua leitura desses acontecimentos motivarão o homem a encontrar na literatura, além de seu refúgio, seu meio de expressão, o mais audível, o mais perene, o único possível.

1.1.1 Ariano leitor/ouvinte: da biblioteca a céu aberto à biblioteca de papel

É verdade, esses livros que vocês citaram eram da biblioteca de meu pai... 'Como escritor, eu sou aquele mesmo menino que lia na biblioteca do pai.'
Ariano Suassuna

João Suassuna, homem profundamente ligado às suas raízes rurais, certa vez dissera: “De mim, confesso a nostalgia inconsolável que me mata, quando longe desta incomparável gleba fascinante, extremamente boa e cruamente má”. (SUASSUNA, 2008, p. 237). Quando termina seu mandato no governo da Paraíba (à época, presidência) em 1928, retorna com a família à sua fazenda, em Souza, no sertão do Estado.

Será então no solo pedregoso da fazenda Acahuan que Ariano - nascido acidentalmente na litorânea capital paraibana e de família tradicionalmente sertaneja -, durante a gestão de seu pai na presidência da província, dará seus primeiros passos e começará sua aprendizagem como um leitor do mundo. A priori, leitor de seu entorno imediato: a casa da família, modelo típico da arquitetura austera e sóbria predominante no sertão senhorial, junto à qual se perfilavam como parte do conjunto arquitetônico da Acahuan, uma capela, um sobrado e um armazém.

pouco povoado; *Bras.* Zona pouco povoada no interior do País, em especial do interior semiárido 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 antigos. Porém, há outras interpretações, inclusive a de que sertão vem do aumentativo de deserto – deserto.

Em seguida, ao alcance da escuta e do olhar curioso e apreensor do menino Ariano, perfilam-se muitas representações da cultura sertaneja, como sua heráldica, presente nos ferros de marcar gado, nas vestimentas dos vaqueiros, nas xilogravuras das capas dos folhetos de cordel, bem como a presença da devoção religiosa expressa nos símbolos do catolicismo que também se espalham, além da igreja, nos rosários e nas vestes comportadas das mulheres, nos bentinhos e nas imagens sacras. Entre a casa e a rua, o som da rabeça e o cantar de excelências das mulheres, os estandartes de procissões e um farto aparato, visual e musical, de caráter festivo passeiam nas muitas datas celebradas: Dia de Reis com suas cavalhadas, festas juninas, e outras tantas que o sertão não esqueceu.

A família é numerosa, mas a pouca idade do caçula lhe traz os privilégios de atenção e afeto devidos aos menores. Nesse meio familiar, a figura do pai - arrancado prematuramente de sua vida - se destaca, e cravam-se na memória do menino de pouquíssima idade um passeio ao pôr do sol, à margem do rio que cortava a fazenda, um entardecer com gosto de carnaúba que o pai tira da árvore defronte a casa, um estar parado, lado a lado, pai e filho, na calçada de pedra da casa e o aconchego do balanço compartilhado de uma rede armada no alpendre. O pequeno “leitor” apreende essas vivências e imagens que se fincam indelevelmente em sua memória afetiva e em seu fazer artístico, porque foram ainda colhidas durante o convívio com a figura paterna. Cenas em fragmentos que, mais tarde, o escritor acomodará em seu texto, seja como memória de seu personagem Quaderna, na narrativa d’*O rei degolado*, ou no lirismo épico de sua poesia. A fazenda Acahuan representará para Suassuna, no dizer de Carlos Newton Jr. (2000, p. 18), “uma espécie de paraíso perdido, cuja evocação estará sempre associada à imagem do pai”.

Fazenda Acahuan
(lembrança de meu pai)
Com tema de Janice Japiassu

Aqui morava um Rei quando eu menino
vestia ouro e castanho no Gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava junto ao meu seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino,

quando ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o sangue o riso e as mortes do sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia
eu me vi como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o sol, transfigurado.

Sua Efégie me queima. Eu sou a Presa,
ele a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto Ensanguentado.
(SUASSUNA, 2007, p. 167).

Para Ariano, aquele era um mundo “luminoso e reto, belo e ordenado”, mas a morte de João Suassuna significaria, para seu filho, a queda desse mundo de felicidade absoluta para outro, de sofrimento sem redenção, mundo, segundo Newton Jr.:

[...] sombrio e tortuoso, violento e enigmático, no qual a morte parecia estar sempre de tocaia, a cada curva do caminho, por trás das pedras, em cima de serrotes espinhentos e lajedos ferrujosos. Não é outra a origem mais remota da morte trágica que se fará presente nos primeiros textos de Ariano Suassuna, no campo da Poesia, do Teatro e do Romance. (NEWTON JR., 2000, p. 16-17).

Serão as leituras e releituras da pouca memória compartilhada e o peso da tragédia, que representa para o menino a perda paterna, que traçarão o rumo da escritura poética, dramatúrgica e romanesca de Ariano Suassuna, conforme se apreende da dupla reminiscência do autor:

Com a morte daquele que, para mim, era o Rei e o Cavaleiro, o sol negro da Morte entrou no reino da minha vida. [...] Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou. (SUASSUNA, 2008, p. 237).

Além das memórias, Ariano herdará de seu pai muitas predileções de leituras. Compartilhará com ele principalmente a paixão pelo Romanceiro Popular Nordestino³ e a veneração pelo livro *Os sertões* e por seu autor Euclides. Joseph Bédier e Leonardo Mota – que dedicara seu livro *Sertão Alegre*, entre outros amigos, a João Suassuna – também fazem parte dessa relativamente eclética biblioteca paterna. O popular e o erudito misturam-se, portanto, nas leituras do menino Ariano desde muito cedo e se fundirão, posteriormente, em sua escritura.

Só em 1933, arrefecidas as perseguições sofridas pela família, D. Ritinha e os nove filhos se estabelecem no interior da Paraíba, em uma pequena cidade chamada Taperoá, localizada no sertão dos Cariris Velhos. Dos seis aos dez anos, Ariano Suassuna viverá nessa cidade que se tornou palco de muitas de suas histórias, e, até os quinze, embora reduzidas suas estâncias aos períodos de férias escolares, ela será sua referência domiciliar.

Dividido entre a casa materna e as fazendas Malhada da Onça e Carnaúba, propriedades dos seus tios maternos, Ariano vivencia e reafirma sua “sertanejidade”, assistindo a desafios de viola e aos mamulengos⁴ das feiras semanais onde transitam valentões, doidos, beatos, profetas, ciganos ardilosos e as chamadas mulheres de vida fácil, que, tempo depois, aparecerão como personagens em suas obras. Ariano ouvirá, também, histórias de quengos amarelinhos e de cangaceiros, de reis e cavaleiros de reinos distantes, completando assim sua “alfabetização” identitária popular. Nela, o circo foi parte importante, brindando-lhe, na infância, o “espaço do sonho e da fantasia”, o que mais tarde recriará em seu teatro. Exemplo disso será *O Auto da Compadecida* peça na qual a estética circense predomina, conforme comentário de Carlos Newton Jr. (2000 p. 84-85):

[...] a partir mesmo das considerações do autor acerca da encenação da peça [...] do início ao fim da peça, as ações se desenvolvem como se estivessem, mesmo, sendo encenadas em um picadeiro de circo,

³ O Romanceiro Popular Nordestino constituído pelo “universo de poemas e canções que inclui desde a Poesia improvisada dos cantadores até a Literatura de Cordel e de tradição oral decorada, é de uma importância profunda para o universo maior da Cultura brasileira” Cf. NEWTON JR. Carlos. *A Ilha baratária e a Ilha Brasil*. Natal: UFRN, 1996. p.64.

⁴ Nome que recebe, em alguns estados do Nordeste, o teatro de marionetes popular muito cultivado entre a população rural e a dos pequenos núcleos urbanos da região.

umas daqueles circos sertanejos pobres que Suassuna conheceu na infância, em Taperoá.

Será na “muito nobre e sempre leal Vila da Ribeira do Taperoá” (parodiando Quaderna, personagem central do *Romance d’A Pedra do Reino*, como, de certa vez, referira-se a Taperoá) que o futuro escritor se alfabetiza também nas letras escritas e onde lerá seu primeiro livro e muitos outros que se seguirão, tomados da biblioteca deixada pelo pai ou trazidos pelos irmãos, àquela altura, já estudando fora.

Ariano Suassuna transforma-se cedo num leitor voraz. O encantamento com as experiências no meio do povo não é menor que aquele que o contato com os livros e a leitura lhe proporciona. Às aventuras de Athos, Porthos, Aramis e D’Artagnan, somam-se às desventuras de Edmond Dantès⁵ e às de outro grande esgrimista (ator e escritor de teatro), Scaramouche⁶, cuja história tem como cenário a Revolução Francesa. A França está logo ali em Taperoá, ao alcance das páginas que Ariano, ao ler, literalmente, saboreia. Em pequeno e, quiçá, cabalístico ritual, rasga e leva à boca um minúsculo pedaço das páginas que lê. O menino já prometia amor à leitura, tal como o narrador do *Quixote*, que se dizia tão “aficionado a leer” que lia tudo que lhe caia em mãos, “aunque sean los papeles rotos de la calle”. (CERVANTES, 2004, p. 85).

O gosto pelo popular fará com que Suassuna se dedique à leitura dos folhetos de cordel, comprados nas feiras, com o mesmo apetite com que lê os clássicos da literatura erudita, alertado, para isso, pela obra do cearense Leonardo Mota. Este, um intelectual cioso das virtudes e encantos do sertão e do sertanejo, judeu errante do folclore nacional como se autoapelidava - ou príncipe dos folcloristas brasileiros, como preferiu chamá-lo a posteridade -, ajudará o jovem Ariano a entender a importância do Romanceiro Popular Nordestino⁷. Afinal, serão as histórias desses cordéis que alimentarão,

⁵ Personagens dos livros *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, pai.

⁶ Codinome adotado por André-Louis Moreau, personagem central do livro homônimo, de Rafael Sabatini. Scaramouche é o nome dado a um personagem tipo – bufão – da *Commedia dell’arte* italiana, que na história passa a ser representado por André-Louis em sua fuga com uma companhia teatral ambulante.

⁷ A escolha do uso de maiúsculas iniciais em algumas palavras se dá propositalmente, acompanhando a grafia de Ariano Suassuna, para registrar a importância que o autor lhes outorga, escolhendo, para tal, grafá-las com maiúsculas iniciais.

segundo Suassuna, grandes obras de nossa literatura, entre as quais, a sua própria e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, para cuja concepção o autor teria lançado mão da ideia de um romance ibérico, desses que sobreviveram no sertão, intitulado “A Donzela que foi à Guerra” na aludida concepção romanesca.

Os habitantes mais idosos do sertão conhecem de memória “cantigas velhas”, entre as quais existem muitos romances ibéricos antigos (TAVARES, 2007, p. 29) preservados oralmente (entre eles, o *Romance da Bela Infanta*) que, diga-se de passagem, forneceram o modelo para criações brasileiras mais recentes como o *Romance de Minervina*. A sobrevivência desses romances⁸ ibéricos no sertão é a prova do forte vínculo entre eles e o nosso Romanceiro Popular Nordestino. De acordo com Maria Thereza Didier (2000), Ariano Suassuna adjudica a esse romanceiro a filiação do nosso e, por consequência, considera-o, indiretamente, “avô” de seu texto teatral e de sua poesia, filhos do Romanceiro Popular Nordestino. O escritor entende que, na Espanha, o *Romancero* foi sempre muito prestigiado e incorporou-se ao panorama da literatura erudita desde seus primórdios até a contemporaneidade, sem sofrer a marginalização e o olvido que em outros países europeus a literatura popular sofreu. Esse fato certamente contribuiu para a aproximação do escritor paraibano com a literatura daquele país. Todavia, no Brasil ainda não se alcançou isso. Suassuna se ressentiu: “[...] por causa da injusta discriminação a que já me referi, o Romanceiro Popular Nordestino é deixado de banda nos estudos literários universitários do Brasil”. (SUASSUNA, 2008, p. 152).

Dos livros de cavalaria espanhóis, Ariano Suassuna leu o *Tirante el Blanco* do catalão Joannot Martorell e o *Amadís de Gaula*, na versão de Garci Rodriguez de Montalvo, entre outros a que não se refere diretamente. Sobre o romance picaresco, afirma o escritor - em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000) - que “nesse campo do romance picaresco minha grande admiração é pelo *Lazarillo de Tormes*”. (SUASSUNA, 2000, p. 47).

⁸ Os dicionários espanhóis definem a palavra romance, na acepção que aqui lhe é dada, como uma combinação métrica de origem espanhola, que consiste em repetir no final de todos os versos pares uma mesma rima toante e deixar livre os versos ímpares. No romanceiro espanhol, os versos (de número indefinido) são geralmente octossílabos. Os dicionários brasileiros apontam a variação do verbete, Romança, como qualquer composição poética narrativa do romanceiro popular nordestino, quase sempre em sextilhas ou setilhas.

Assim, parece óbvio que Ariano Suassuna conhecia o sentido do termo “picaresco” que, em espanhol, referido a um romance, significa que ele está protagonizado por um pícaro. Entre os escritores espanhóis, no entanto, será notadamente por Cervantes que Suassuna nutrirá especial reverência, o que é atestado nas palavras não publicadas de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (informação pessoal)⁹, “mais do que uma influência, representa uma presença tutelar em sua obra”. Essa relação com Cervantes e seu *Dom Quixote de La Mancha* seria, sozinha, tema para uma tese à parte, sendo que esse assunto será abordado com mais vagar ainda no presente trabalho.

Suassuna conhece os dramaturgos espanhóis do chamado “Século de Ouro”, especialmente Calderón de La Barca – a quem considera um escritor setecentista “essencialmente medieval” (SUASSUNA, 2004b, p. 225), apresentando sua obra *La vida es sueño*, uma trama com inspiração na mesma lenda que o escritor nordestino revisitará ao escrever *O arco desolado*. Sem dúvida, esse teatro, tanto como o teatro clássico e a *Commedia dell’arte*, influenciou o seu. Porém, foi ainda na juventude que lhe chegou às mãos a obra de Federico García Lorca, e as leituras que fez do teatro lorquiano lhe proporcionaram uma descoberta que considerou encantadora. Ali estava um universo que se revelava muito familiar: cavalos, ciganos, além do que era uma obra que extrapolava, assim como a sua própria o faria posteriormente, o estatuto da chamada cultura erudita e até mesmo da arte puramente literária, ancorando-se nas raízes populares, na música e na dança.

Ariano Suassuna sente-se maravilhado com o que lê. Antes de Lorca, havia conhecido o teatro de Ibsen, leitura de menor sintonia e, portanto, menos influente nos escritos do paraibano. Sobre a empatia da produção suassuniana com algumas obras de escritores estrangeiros, parece interessante recordar uma frase muito contundente de Thomas Mann, ou atribuída ao autor alemão por Suassuna (2004, p. 216), frase memorizada e repetida em algumas entrevistas: “Ninguém pode receber influência daquilo que lhe é estranho”. Para explicar-se melhor, Suassuna conclui:

⁹ SANTOS, Idelette Muzart dos. Publicação eletrônica [informação pessoal]. Mensagem recebida por inesufc@yahoo.com.br em: 3 nov. 2008.

[...] se lemos um escritor que nada tem a ver conosco, entra num ouvido e sai pelo outro. Porém, o que nos revela coisas que talvez estivessem escondidas em nosso subconsciente, esses são os escritores que nos influenciam, que nos despertam para as verdades internas e que nos interessam. (SUASSUNA, 2004b, p. 216).

A literatura espanhola, para Suassuna, marca não apenas sua formação literária. Em suas primeiras leituras neste idioma, o jovem Ariano descobria uma reconciliação possível com Deus na obra de Miguel de Unamuno, cuja heterodoxia católica mostrava-lhe um novo caminho, apenas entrevisto pela alma adolescente e “ateificada” de Suassuna quando lera *Os Irmãos Karamazov* de Dostoiévski¹⁰.

Tão logo saído da infância, Suassuna lia romances policiais, hábito que não deixou no passado, os quais, mais tarde, inspirariam algumas cenas de seu *Romance d’A Pedra do Reino*. Por outra parte, teve em seus tios Manuel Dantas Vilar e Joaquim Duarte Dantas, dois mestres de literatura, com orientações políticas diversas e gostos literários afins às suas convicções. Manuel Dantas Vilar, “meio ateu, republicano e anticlerical” recomenda-lhe a leitura de Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro e Euclides da Cunha, evidenciando suas afinidades literárias com João Suassuna; enquanto Joaquim Duarte Dantas, “monarquista e católico”, indica-lhe a leitura de *Dom Sebastião*, de Antero de Figueiredo. Segundo Carlos Newton Jr. (1999, p. 27) serão esses tios de Suassuna que lhe inspirarão a criação dos mestres de Quaderna, Clemente e Samuel, no *Romance d’A Pedra do Reino*.

Na mesma época, Antônio Dantas Vilar, outro tio de Ariano, apresenta-lhe *Doidinho*, de José Lins do Rego. Ariano não se deterá apenas neste livro de seu já ilustre conterrâneo. O mundo de *Doidinho*, e de *Menino de Engenho*, que ele conhece bem, transparece-lhe áspero e o futuro escritor o tratará de modo diferente, quando o apresentar em sua literatura. Mas, entre as obras de José Lins do Rego, será *Pedra Bonita* (1938) que traz um tema, anteriormente tratado por Araripe Júnior em seu *O Reino Encantado*, que interessará especialmente a Ariano Suassuna. Sobre ele, o escritor regressará em seu *Romance d’A Pedra do Reino*. As Pedras do Reino ou Pedra Bonita

¹⁰ *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2000, p. 26. Daqui em diante, nos referiremos a esta publicação semestral do Instituto Moreira Salles, como *CLB*, indicando o ano, o número e, se pertinente, a página.

tema de interesse do autor e tão rentável literariamente é o local fatídico onde, em abril de 1838, no alto sertão pernambucano, o líder messiânico João Ferreira, motivado pela lenda da volta do rei português Dom Sebastião (morto na batalha de Alcácer-Quibir) e de seu império, divulgada entre outros meios pelas histórias dos folhetos de cordel, sacrifica meio cento de vidas prometendo a seus seguidores que o sangue derramado nos sacrifícios banharia as pedras, abrindo assim o caminho ao rei, que finalmente desencantaria para trazer ao povo um tempo de bonança e justiça.

Estudante em Recife, Ariano Suassuna entra no internato do Colégio Americano Batista até concluir o primeiro grau. Transfere-se então para o Ginásio Pernambucano, cuja biblioteca passa a frequentar assiduamente, fascinado pelos livros de arte, através dos quais desenvolve o gosto pelas artes plásticas. Esse fascínio pelas artes visuais pautaria não apenas a atuação do professor de Estética e História da Arte ou do iluminogravurista, mas perpassaria também toda sua produção como escritor e ativista cultural, idealizador de um movimento cultural.

Será no Colégio Oswaldo Cruz, que reunia então jovens com interesse pelas Ciências Humanas, aqueles não vocacionados para a Engenharia ou a Medicina, que Ariano se preparará para o vestibular da Faculdade de Direito, sua primeira graduação universitária. Além de preparar-se para o vestibular, foi aluno no Oswaldo Cruz do professor de geografia Tadeu Rocha, que, apaixonado por literatura, reconheceu, em uma medíocre prova de conhecimentos geográficos, o talento literário de Suassuna. Tadeu Rocha o motivou a escrever e encaminhou ao *Suplemento Cultural do Jornal do Commercio*, de Recife, um poema de Ariano, que viria a ser a primeira publicação do autor, em sete de outubro de 1945.

Uma leitura do poema publicado revela o jovem poeta que, embora leitor de clássicos entre os quais Camões e Dante Alighieri, mostra, na escolha meticulosa das palavras e nas imagens criadas que relacionam paixão, telurismo e morte, um diálogo com os românticos ingleses, entre os quais Shelley e Keats, conforme vemos nos versos de “Noturno”:

Têm para mim Chamados de outro mundo
 as Noites perigosas e queimadas,
 quando a Lua aparece mais vermelha
 São turvos sonhos, Mágoas proibidas,
 são Ouropéis antigos e fantasmas
 que, nesse Mundo vivo e mais ardente
 consomam tudo o que desejo Aqui.

Será que mais Alguém vê e escuta?

Sinto o roçar das asas Amarelas
 e escuto essas Canções encantatórias
 que tento, em vão, de mim desapossar.

Diluídos na velha Luz da lua,
 a Quem dirigem seus terríveis cantos?

Pressinto um murmuroso esvoejar:
 passaram-me por cima da cabeça
 e, como um Halo escuso, te envolveram.
 Eis-te no fogo, como um Fruto ardente,
 a ventania me agitando em torno
 esse cheiro que sai de teus cabelos.

Que vale a natureza sem teus Olhos,
 ó Aquela por quem meu Sangue pulsa?

Da terra sai um cheiro bom de vida
 e nossos pés a Ela estão ligados.
 Deixa que teu cabelo, solto ao vento,
 abra-se fundamentalmente as minhas mãos...

Mas, não: a luz Escura inda te envolve,
 o vento encrespa as Águas dos dois rios
 e continua a ronda, o Som do fogo.

Ó meu amor, por que te ligo à Morte?
 (SUASSUNA, 1999, p. 33-34).

O jovem poeta de “Noturno” talvez ainda não tivesse consciência da marca que a poesia do cordel deixava sobre a sua própria. Essa marca se evidenciava, entre outras peculiaridades, no uso de maiúsculas e em certas recorrências temáticas, ou ainda na afinidade precoce, que se veria afirmada mais tarde, com o Simbolismo e o Barroco. Sua poesia tem preferência pelos versos brancos com a métrica do decassílabo heroico, porque embora não concorde com os “apologistas do verso livre” (NEWTON JR., 2000, p. 39) não considera a rima obrigatória.

Outra forte impressão na poesia de Suassuna, impactante em seu fazer poético futuro, deve-se ao contato com a obra de seu conterrâneo Augusto dos Anjos, a quem Ariano muito admira e cujo livro, *Eu*, considera ser

“[...] o equivalente pessoal e lírico da novela épica que é *Os sertões*”. (SUASSUNA, 2008, p. 242-243). Ao comentário, acrescenta ainda a seguinte observação:

[...] O livro de Augusto dos Anjos expressou, em termos de áspero subjetivismo e lírica reversa, a prosa da grande gesta de Canudos. Ambos são livros solitários, grandes e “do avesso”. Ambos padecem de cientificismo arrevesado, dissolvido, porém, nos dois, em universos estranhos e poderosos e numa linguagem que tudo recria, em seu arrebatado delirante. Ambos são livros endaimoniados, livros “de duende”, para usar expressões platônicas e lorquianas. O duende dos dois é fúnebre. Mas o de Augusto dos Anjos é mais noturno e esverdeado, e o de Euclides da Cunha é mais ensolarado e pardo, o que talvez se deva às próprias diferenças entre a mata e o sertão. (SUASSUNA, 2008, p. 243).

Como professor, Ariano Suassuna - escreveu instado por seus alunos - um ensaio intitulado *Iniciação à Estética*. Na introdução da obra, uma vez editada, o autor deixa claro suas ideias sobre a condição ideal do leitor ao afirmar:

[...] eu digo sempre aos estudantes que é melhor estudar um só livro, qualquer que seja ele, com “raça”, alegria e entusiasmo, do que estudar todos os livros do mundo friamente. Porque, em tais casos, um livro, mesmo examinado e reexaminado em todas as suas implicações, aplaudido aqui e ferozmente negado ali, pode ser para o jovem que o leia, o que foi, para mim, na adolescência o *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche: a descoberta da ardente e duradoura alegria do conhecimento. (SUASSUNA, 2004a, p. 13).

Para Suassuna seu conhecimento filosófico mais profundo se deu através da obra de Nietzsche, na qual destaca *A origem da tragédia* além de *Assim falou Zaratustra*. As leituras de Filosofia feitas pelo autor brasileiro começaram de forma autodidata, antes de ingressar na Faculdade de Direito, e, além de Nietzsche, leu Schopenhauer, Hegel e Kant, embora manifeste certa “desconfiança” com relação ao excessivo racionalismo de Hegel e “raiva” da subjetividade kantiana. Repetindo Nietzsche, no entanto, chama Kant de “monstro, mas de importância histórica”. (SUASSUNA, 2004b, p. 220). Bergson,

de quem gosta muito, é também uma de suas leituras do Curso de Filosofia, concluído após sua formatura em Direito.

No seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, consagração de sua carreira de escritor, Suassuna reafirma uma condição de grande leitor, passeia pela obra do patrono e dos ocupantes anteriores da cadeira que lhe cabe, ilustrando a experiência de leitura desses escritores¹¹ com episódios de sua vida e de sua própria escrita. Sua familiaridade com os autores e com suas obras, permite-lhe encontrar vínculos, ocultos, para muitos, entre obras de escritores de distintas gerações e regiões. Trata com profundidade a literatura e os autores brasileiros, indicando de cada um suas predileções e suas restrições e justificando-se com argumentos que remetem a questões de forma e conteúdo. Ao referir-se à cultura nordestina, Suassuna confessa a influência que sofreu dos autores pertencentes à “Escola de Recife”¹², movimento pelo qual tem grande simpatia. Ainda que não abrace as ideias centrais de Silvio Romero, um positivista e evolucionista – a cujas doutrinas e teorias Suassuna nunca aderiu, reconhece nele uma forte influência como escritor que, pioneiramente, deu a atenção merecida ao Romanceiro. Os livros de Romero, *Cantos populares do Brasil* (1883) e *Contos populares do Brasil* (1885) integraram sua *História da Literatura Brasileira* (1888), que Suassuna considera uma obra monumental.

Tanto em seu discurso de posse, como em todos os seus pronunciamentos, o rigor de Ariano Suassuna com as citações e o cuidado com a autoria demonstram já, em primeira instância, seu hábito docente - informar - na medida em que tece apreciações. Enumerar todas as leituras do autor seria muito difícil, em princípio porque, como leitor, além de voraz, é dono de uma memória prodigiosa e uma enorme capacidade de ilação que se manifesta em profusas citações de obras, de autores e de eventos relacionados a ambos. Ariano Suassuna é capaz de recitar de cor um romance inteiro de cordel, de reproduzir versos sem retirar ou acrescentar palavra.

¹¹ José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha, Manuel Araújo Porto-Alegre, Carlos de Laet, Augusto dos Anjos, Ramiz Galvão, Joracy Camargo, Silvino Pirauá, Genolino Amado, entre outros.

¹² Nome dado por Silvio Romero ao grupo de intelectuais, que compartilhavam ideias filosóficas semelhantes e que nos anos 70 do século XIX reuniram-se em torno de Tobias Barreto.

Em uma época em que surgiam resultados das novas vanguardas nas artes e na literatura, Suassuna parecia reforçar mais enfaticamente em sua obra a influência dos cânones. Seu alcance como leitor e a precisão de suas declarações públicas o obrigam não apenas a citar autorias, mas, ao fazê-lo, declarar inclusive suas predileções e as obras pelas quais tem menos apreço entre as do autor citado. Manifesta, por exemplo, que não gostou do García Lorca de *Poeta em Nova York*, ou do Faulkner romancista de *O som e a fúria*, mas de seu *Luz em Agosto*; de Machado de Assis, elege *Quincas Borba* e não *Dom Casmurro*; em Joyce, sua predileção recai sobre *Retrato do artista quando jovem* antes que em *Ulisses*; de Thomas Mann prefere *O Eleito* e *As Confissões de Felix Krull* à *Montanha Mágica*, cuja leitura, confessa, não chegou a concluir. Alude, ainda, a escritores menos conhecidos do século XIX e os inclui em referências ou colagens no *Romance d'A Pedra do Reino*. E, principalmente, jamais deixa de dar os créditos a qualquer artista popular cuja obra ou trabalho seja por ele eventualmente citada, cantada, contada ou mostrada. Confessa ainda que, além de Cervantes, Gogol e escritores que são considerados menores, como Alexandre Dumas, o influenciaram, enormemente. (SUASSUNA, 2007, p. 20).

Para destacar a coerência de Suassuna diante de suas preferências, muito ecléticas à primeira vista, e, particularmente sobre a citada influência de Dumas e da literatura de cordel, parece oportuno resgatar os comentários de Julio Caro Baroja em seu *Ensayo sobre La literatura de cordel* a respeito da literatura popular e de seus detratores. Neles, o autor menciona o menosprezo votado à arte popular pelos escritores “elitistas”, entre os quais destaca a aversão confessa de Andre Gide por três tipos de leitura aos que o escritor francês chamara: “Garibaldi”, “Le Genre Mousquetaire” e “Le Genre Carambá”. Em seguida, Caro Baroja esclarece: “Esto quiere decir que nunca hubiera sido un buen lector de folletines, de libros de caballerías o de pliegos de cordel” e, finalmente, manifestando sua opinião, conclui: “Y acaso habrá que reconocer, al fin, que el escritor que en la juventud no haya gustado de estos géneros abominados por Gide, no ha tenido una juventud fuerte y sana, desde el punto de vista literario”. (CARO BAROJA, 1990, p. 36).

A íntima relação que mantém Ariano Suassuna com a arte popular, discutida mais atentamente, mais adiante ao tratar do Movimento Armorial, tem

desdobramentos dentro e fora de sua criação literária. Se para a maioria dos escritores o mecanismo de produção é o recalque do vivido e o retorno do que foi recalçado, transsubstanciado e “autor(izado)” como original, para Suassuna, esse mecanismo parece movido por um compromisso rigoroso com a arte popular. Isso se vê garantido tanto pela sua honestidade intelectual, incapaz de concessões, como por uma precisão mnemônica incomum. Ele se decide por dividir o saber e dar o crédito que lhe parece devido, de forma tal que a fonte acaba sendo referenciada mesmo quando já parece um pouco distante do contexto recriador. Motivo análogo levou o autor a ilustrar ele mesmo o *Romance d’A Pedra do Reino* porque, como a autoria dos gravados devia ser de personagens da obra, não queria pedir a “cessão de direitos” a qualquer outro artista. Em seus pronunciamentos públicos (entrevistas, artigos, etc.) ao tocar, eventualmente, no tema da composição de suas obras, suas fontes primárias são mencionadas. Para escrever *O Auto da Compadecida*, por exemplo, o autor faz questão de reiterar que se inspirou em três folhetos de cordel os quais, aliás, faziam parte da biblioteca de seu pai. Além dos processos concretos de citações, empréstimos, colagens, entre outros, o autor aponta a presença de Euclides, e a de Antônio Vieira como guias espirituais de sua obra, e, nela, cita outros escritores, inclusive aqueles pouco conhecidos de seu atual leitor.

A epígrafe de sua coletânea de poemas, *O Pasto Incendiado*, traz um fragmento do Canto IV da *Odisséia*. Nele não há referência ao autor, mas há, por outro lado, pequenas alterações na grafia, ao empregar algumas maiúsculas para iniciar palavras que são, segundo Carlos Newton Jr. (1999, p. 166), “fundamentais no seu próprio universo poético. [...] vocábulos que formarão depois [...] o repertório das ‘palavras sagradas’ de Quaderna.” Essa é a liberdade que se permite Suassuna, pautada talvez pela ideia de co-criação e apropriação da empreitada que compartilharia com Telêmaco, de cuja boca as palavras saem. Ambos, o personagem de Homero e ele, lançam-se em um percurso iniciático motivado pelo pai: Telêmaco em sua viagem de busca, Suassuna em sua memória, transfigurada nos poemas d’ *O Pasto Incendiado*.

Seria de crer-se que Suassuna nunca se desprende do lido, mesmo do que foi poeira, marca dramática, biográfica. Ata tudo isso aos livros que lê e que carrega. Amarra cada vivência e cada momento por um fio de mestria e,

sem cortá-los, os mantêm integrados. Incapaz de usá-los apenas como combustível de sua própria obra, leva cada autor junto com ele ao palco ou colado em seu texto. Vergado pela largura de seus ombros, transporta essa imensa biblioteca, estantes vivas às quais se devotou como leitor em todos os seus sentidos. *Mutatis mutandi*, poderia recorrer-se a Roger Chartier, que encerra um artigo seu intitulado “Do livro à leitura” afirmando: “Com maior frequência, o único indício do uso do livro é o próprio livro. Disso decorre também sua imperiosa sedução.” (CHARTIER, 1996, p.103). Talvez esse seja um pacto necessário com a causa que o levou a escrever e com o que ele considera como influência paterna - pela via simbólica na sua linhagem e pela influência da organização da sociedade sertaneja a que pertence. Sociedade onde se costuma, devotadamente, homenagear nomes de pessoas que considera louváveis e exemplares: seus mitos, santos, padrinhos e autoridades, nominalmente presentes em cerimônias, falas, rezas, desafios e em outras formas da poesia e cultura popular nordestina. As referências ao pai, uma constante ao longo de sua obra, se explicitarão no *Romance d’A Pedra do Reino*, assim como o seu reconhecimento aos faróis humanos que o iluminaram. Em sua dedicatória à memória paterna, o escritor acrescenta, ao de João Suassuna, o nome de doze grandes homens que influenciaram sua visão de mundo. Carlos Newton Jr. (1999, p. 168) os enumera:

[...] do profeta Antonio Conselheiro ao cangaceiro Jesuíno Brilhante, de João Dantas a escritores como Euclides da Cunha, José de Alencar, Silvio Romero, Leandro Gomes de Barros e José Lins do Rego. João Suassuna é *Carlos Magno*, e os outros são seus *Doze Pares de França*.

1.1.2 Ariano fabulador: O ateliê do criador

“Muito naturalmente dessa paixão pela literatura, eu tentei ser escritor. Aos 12 tentei meu primeiro conto, um conto horrroso.”
Ariano Suassuna

“Eu conto como contam na minha terra. De outro modo não sei contar.”
Cervantes

Ariano Suassuna costuma dizer em suas entrevistas que sua opção pela literatura aconteceu porque ele, rendido aos encantos da pintura, da escultura e da música, se deu conta, já aos dezenove anos, de que não estava mais na Renascença e que, portanto, já não havia reis e papas mecenas para sustentar os artistas. Tinha que fazer uma opção e a literatura era a sua arte. A ela queria dedicar-se, ainda que, de início, não exclusivamente. A Faculdade de Direito havia sido uma opção prática, embora, também faça questão de esclarecer que foi lá que pôde desenvolver-se intelectualmente com mais plenitude, graças ao curso e às amizades sólidas que ali foram travadas, ao Teatro de Estudantes de Pernambuco e às tantas outras experiências da época de estudante universitário.

Para Suassuna, a ordenação possível - que é o caos da vida - é alcançável a partir da literatura que “procura cicatrizar pela beleza as chagas de sofrimento, da dor, do mal que existe no mundo”. (SUASSUNA, 2007, p. 20). Confessa ainda o escritor: “Eu era muito integrado ao meio ambiente. Eu encontrava a vida nos livros e levava algumas coisas dos sonhos que o livro me trazia para a vida que me cercava”. (SUASSUNA, 2007, p. 20). Não é difícil entender, portanto, o motivo de sua escolha, e que dela frutificasse uma produção tão profícua e tão ambiciosa no tocante aos gêneros que cultivava e aos materiais e temas abarcados. O grande e eclético leitor transforma-se – sem prejuízo da coerência e da organicidade de sua obra – num grande e eclético escritor, cuja criação, dramática, poética e romanesca, não parece individual e cujo conjunto não parece esgotar suas forças. Ele amplia, para além da literatura, o seu fazer artístico. Como multiartista concentrou-se especialmente na literatura, mas não exclusivamente nela, ou por outra, não

exclusivamente em sua matéria-prima, que é a palavra. Suas incursões pela música e pelas artes plásticas dão prova disso. As iluminogravuras e as gravuras que ele compõe como parte de seu texto ou como paratexto de suas obras trazem consigo a marca de um homem inquieto e com anseio totalizador. Ele é a própria figura do artista-polvo, do artista tentacular.

Tendo como ponto de partida o seu entorno, o meio que lhe resulta familiar, Suassuna inscreve o Nordeste brasileiro e o homem que aí habita no mapa da literatura universal. Desprovido de quaisquer propósitos de documentá-los, de “retratá-los”, ele simplesmente os conta, e o faz, por meio de uma linguagem que se quer plenamente literária. A atenção com a literariedade do texto é maior que a preocupação com abordagens informativas de natureza sociológica, antropológica ou política. O romance e a poesia de Ariano tratarão do Nordeste e do nordestino amparados numa linguagem que extrapola o seu estatuto de signo, permitindo-se ela própria a investidura de significante. Mostram-se ao leitor, a partir de sugestões do jogo narrativo, o que nele há de enunciado, de ludicidade e de cifração, de desafios e de jogos, elementos que rivalizam em importância com os personagens e com a própria história. Além disso, inclui uma “gramática visual” (SUASSUNA, 2007, p. 20) inconfundível, através dos mais variados recursos, sobre os que, oportunamente, se falará.

1.1.2.1 O poeta

Por ti fui poeta, e a Deus, por ti fiel
Para que o sintas mais profundamente
Estenderei um pouco o meu pincel.
Dante

Aos 31 anos de idade, autor já consagrado do *Auto da Compadecida*, o poeta Ariano Suassuna tem seus poemas lidos e saudados entusiasticamente pelo renomado crítico literário César Leal. Em seu ensaio sobre a poética suassuniana, César Leal ressalta as referências clássicas e populares das odes do poeta e enfatiza também a constância da poesia em

toda a obra do autor. Sua veia poética, embora não concentrada no feitiço de um *corpus* volumoso, “marca sua forma de ver, entender e explicar o universo” (LEAL, 2005), no dizer do crítico, que ainda acrescenta: “O que mais admira [...] da poesia de Ariano Suassuna é o seu domínio técnico. Parece que desde muito jovem as formas de expressão clássicas têm sido por ele exercitadas com rigor”. (LEAL, 2005). Os editores do *Diário de Pernambuco*, responsáveis pela publicação do documento especial de onde se extraem as declarações de César Leal, somam às palavras do crítico que o “[...] domínio da linguagem encontra seu eco no domínio do tema ao qual Suassuna recorre com regularidade para compor suas poesias”. (SUASSUNA, 2007, p. 29).

A confluência de formas narrativas, apontadas por Guaraciaba Micheletti no *Romance d’A Pedra do Reino* de Suassuna, manifesta-se em sua poesia pela convergência de poéticas populares de origens diversas – representadas no âmbito nacional, principalmente, pela literatura de cordel –, com as formas tradicionais da poética ocidental, dita culta, e da poética clássica greco-latina. Essa soma de elementos não é apenas o resultado circunstancial da formação acadêmica erudita de um sertanejo. César Leal conclui seu ensaio sobre a poesia de Suassuna referindo-se à sua sensibilidade estética apurada por um conhecimento das leis da poética e de seus símbolos:

[...] Em Ariano Suassuna, a poesia não é somente intuição, imaginação, sensibilidade e fantasia; tampouco é confiança romântica, êxtase místico ou o profundo da digestão de certos opiáceos. Sendo professor de estética, conhece melhor as leis que fundamentam a vida de um símbolo artístico. (SUASSUNA, 2007, p. 30).

As obras exclusivamente poéticas de Ariano Suassuna publicadas são: *Ode* (1955), *Sonetos com mote alheio* (1980) e *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985), sendo as duas últimas em edição manuscrita pelo autor e com iluminogravuras de sua autoria. Silviano Santiago encarregou-se de organizar uma coletânea: *Ariano Suassuna. Seleta em prosa e verso* (atualmente em sua segunda edição – 2007), que reúne, além de um

fragmento do teatro do autor, um depoimento e dois contos – ou talvez melhor fosse dizer “causos” - e oito poemas, incluindo *Fazenda Acahuan*. Embora as edições poéticas não sejam numerosas, muitos poemas de Suassuna são parte integrante de outros textos seus, e, com espaçada constância, são publicados individualmente em revistas e periódicos. Muitos continuam inéditos, como guardados de seu autor, à espera de surgir na voz de algum personagem, declamadas em alguma aula-espetáculo ou simplesmente repousam em gavetas para dar ao autor a sensação de algo ainda passível de transformação, de reelaboração, de vida latente.

Para tratar da poesia de Ariano Suassuna, faz-se obrigatória a consulta à obra *O Pai, o exílio e o reino* (1999), de Carlos Newton Jr., que se debruçou sobre esse acervo poético com um olhar afetuoso, de amigo e colaborador de longas datas, porém, sem por isso deixar que sua expressão crítica se vira ofuscada. O ensaísta lança uma mirada ao mesmo tempo atenta e incisiva, necessária no ensaio acadêmico. Na introdução o autor adverte seu leitor de que o estudo que realiza sobre a poesia de Suassuna não tem a intenção de explicá-la, até porque, segundo ele, Suassuna considera que um “poema explicado é poema morto”. A proposta é a de lançar luz sobre seus poemas e “mostrar como eles interagem com a sua prosa, sua gravura e seu teatro, fornecendo indicações extraídas, principalmente da biografia e da história intelectual do autor”. (NEWTON JR., 1999, p. 22).

Conforme Newton Jr., ao começar a se tomar contato com a obra poética de Suassuna, é perceptível a visão trágica do mundo que se apodera do escritor. Três elementos parecem ser responsáveis pelo alicerce dessa visão trágica, desde suas primeiras poesias até as mais atuais: a morte do pai, e os outros dois elementos que esta deflagrará: o exílio e o reino. O que o ensaísta chama de exílio é a saída de Ariano, do sertão para o Recife, mudança que ocorre devido às circunstâncias financeiras que envolvem, entre outras, as perdas patrimoniais ocasionadas pela morte do pai e pelas consequências dos incidentes da política vigente (pós-revolução de 1930). Finalmente, afirma Carlos Newton Jr. (1999, p. 20), como “consequência e coroamento do trágico ou como amadurecimento do próprio estar-no-mundo, surge a perspectiva do reino”. Sendo um reino utópico, é necessário ressaltar que se trata de uma “utopia de futuro, baseada em uma utopia do passado. O

reino será o lugar de todos os lugares. Lugar onde o mundo adquire sentido”. (NEWTON JR., 1999, p. 20). O estudioso percebe que “a construção de um reino literário aparece, também, como meio de apaziguar o sofrimento do homem no mundo”. Ao detectar, se não a exclusividade, mas o predomínio de três temas - o pai, o exílio e o reino - na poesia de Suassuna, ele acredita que “uma leitura em torno deles serviria ao nosso propósito de fornecer uma visão geral da sua produção, dos primeiros poemas aos mais atuais”. (NEWTON JR. 1999, p. 20).

Mutatis mutandi, Suassuna emprestará o sonho da construção desse reino literário ao seu personagem-mor, Dom Pedro Diniz Quaderna, do *Romance d’A Pedra do Reino*, que acredita firmemente que sua (con)sagração como gênio da raça e imperador do quinto império do escorpião dependem dessa obra, da construção de seu *Castelo*¹³ *pedregoso e amuralhado* (SUASSUNA, 2005, p. 115).

1.1.2.2 O batismo literário

A crítica de Ariano Suassuna costuma referir-se à sua peça *Uma Mulher vestida de sol* como sua estreia literária, isso porque desconhece as publicações esparsas do Ariano poeta em jornais e revistas recifenses. Será, portanto, como poeta que Ariano Suassuna aparece primeiro na literatura impressa. *Noturno*, poema anteriormente referido, publicado no *Suplemento Cultural do Jornal do Commercio* em outubro de 1945, marcará esse início. Como também já se disse anteriormente, influências cultas dos românticos ingleses se fazem sentir na temática do poema, porém, outras influências serão mais marcantes e duradouras na poesia de Suassuna. Atesta seu amigo e pesquisador Carlos Newton Jr., em sua obra supracitada, que Ariano recita Camões de memória, conhece intimamente *A Divina Comédia* e está bastante familiarizado com os grandes poetas clássicos, que já lia desde a infância, o

¹³ Castelo poético, também chamado Marco ou Forte “é um longo poema de caráter épico, uma construção imaginária feita pelos poetas populares e cantadores, simbolizando uma fortaleza inexpugnável”. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p. 35.

que, talvez, fosse responsável por se referirem a ele como “cultor da técnica precisa”. Essa influência, e, em especial, a de Dante, marcará não apenas sua poesia, como também seu teatro.

Até então, Suassuna não havia experimentado, como leitor, em suas máximas possibilidades, o alcance e os enlaces possíveis entre aqueles dois universos pelos quais transitava e os quais experimentava fundir: o clássico e o popular. Quando seu amigo Hermilo Borba Filho apresentou-lhe a obra de Lorca, teatro e poesia, Suassuna, maravilhado, atentou para o fato de que não apenas estava diante de um universo semelhante ao seu, mas que aquele (para sempre) jovem poeta erudito “fundamentava sua criação nas fontes populares de sua cultura, na cultura popular da Espanha, principalmente no Romanceiro Popular Ibérico”. (NEWTON JR., 1999, p. 43). Por força do contato com a literatura de García Lorca, dá-se conta de que poderá fazer com o sertão o que fez o poeta andaluz com o universo rural espanhol, em particular com sua região. Será a partir de suas vivências no Teatro de Estudantes de Pernambuco - TEP, que isso acontecerá mais intensamente, em consonância com o que assinala Newton Jr., quando diz que

[...] a produção poética de Suassuna acompanhou, em extensão, sua produção no campo do teatro. A partir do TEP, o estudo aprofundado da poesia popular passa a ser uma constante para o autor, Até porque é partindo, principalmente dos folhetos do Romanceiro Popular Nordestino – de uma poesia popular, portanto – que ele vai encontrar o caminho para criar toda sua obra teatral. (NEWTON JR., 1999, p. 44).

Em acréscimo, Carlos Newton Jr. afirma que, será dos anos em que Ariano cursava a Faculdade de Direito e participava ativamente do Teatro de Estudantes de Pernambuco, a criação de seus primeiros poemas ligados ao Romanceiro Popular Nordestino, entre os quais: “A morte do Touro Mão de Pau”, “Beira-Mar”, “Os Guabirabas”, “Encontro” e “A Barca do Céu”. A rima toante de alguns desses poemas, afirma o autor, é influência clara dos romances espanhóis e portugueses cujo conjunto ele chama de “Romanceiro Ibérico”, embora acompanhando a preferência do Romanceiro Popular Nordestino, o poeta Suassuna venha a optar pela sextilha ou repente (seis

versos heptassílabos – redondilha maior - com rimas: ABCBDB). Comparemos as duas modalidades poéticas, respectivamente, em “Os Guarabiras” e em “La penitencia del Rey Don Rodrigo”:

Lá vai Cirino na estrada
em seu cavalo Alazão
Cascos ferrados, nas pedras,
chispando fagulhas vão
na roseta das Esporas
na Lança do seu ferrão.
Cirino, cuida na vida
cuida nas pedras da Estrada!
Não foste há pouco avisado
de que a vida é uma Emboscada?
Não durmas tendo inimigo
Cirino da Guabiraba.
(NEWTON JR., 1999, p. 45).

Por el Val de las Estacas
va Rodrigo al mediodía:
van relumbrando sus armas
que casi el sol parecía.
Ha encontrado un ermitaño
el más cristiano que había.
- Por Dios te ruego ermitaño,
/Por Dios te rogar querría
que me cuentes la verdad
y me niegues la mentira.
(DÍAZ, 1990, p. 17).

Embora nos poemas anteriores não se possa aferir mais do que a coincidência métrica do verso heptassílabo, por exemplo, há outros aspectos convergentes entre a poesia de Suassuna e os versos do *Romanceiro viejo* espanhol. Acompanhando o texto de Mario González, *Leituras de literatura espanhola* (2010), em sua exposição sobre o *Romancero*, corroboramos suas características que estão presentes também nos poemas suassunianos de viés regionalista. Entre eles, cabe destacar: a tensão dramática, a condensação dos fatos, a brevidade dos textos e o fragmentarismo, inevitável, já que muitos reproduzem apenas um momento culminante de um extenso cantar de gesta. Esses romances fazem alusões, portanto, a assuntos com os quais os ouvintes já estariam familiarizados. A angústia e tensão que o recorte produz e a intensa emoção que disso advém é outra característica comum tanto aos poemas do

Romanceiro viejo espanhol, como aos aqui referidos de Suassuna. O poema “A morte do Touro Mão de Pau”, transcrito abaixo, na íntegra, deixa claro as características supracitadas:

Corre a Serra Joana Gomes
galope desesperado:
um touro se defendendo,
homens querendo humilhá-lo,
um touro com sua vida,
os homens em seus cavalos.

Cortava o gume das pedras
um bramido angustiado,
se quebrava nas catingas
um galope surdo e pardo
e os cascos pretos soavam
nas pedras de fogo alado,
enquanto o clarim da morte,
ao vento seco e queimado,
na poeira avermelhada
envolvia os velhos cardos.

Rasgavam a serra bruta
aboios mal arquejados
e, nas trilhas já cobertas
pelo pó quente e dourado,
um gemido de desgraça,
um gemido angustiado:

– "Adeus, Lagoa dos Velhos!
adeus, vazante do gado!
adeus, Serra Joana Gomes
e cacimba do Salgado!
O touro só tem a vida:
os homens têm seus cavalos"!

O galopar recrescia:
brilhavam ferrões farpados
e algemas de baraúna
para o touro preparados.
Seu Sabino tinha dito:
– "Ele há de vir amarrado!"

Miguel e Antônio Rodrigues,
de guarda-peito e encourados,
na frente do grupo vinham,
montados em seus cavalos
de pernas finas, ligeiras,
ambos de prata arreados.
E, logo à frente, corria
o grande touro marcado,
manquejando sangue limpo
nos caminhos mal rasgados,
cortadas as bravas ancas
por ferrões ensanguentados.

A Serra se despenhava
 nas asas de seus penhascos
 e a respiração ferosa
 dos dois fogosos cavalos
 já requeimava, de perto,
 as ancas do manco macho
 quando ele, vendo a desonra,
 tentando subjugar-lo,
 mancando da mão preada
 subiu num rochedo pardo:

Num grito, todos pararam,
 pelo horror paralisados,
 pois sempre, ao rebanho, espanta
 que um touro do nosso gado
 às teias da fama-negra
 prefira o gume do fado.
 E mal seus perseguidores
 esbarravam seus cavalos,
 viram o manco selvagem
 saltar do rochedo pardo:

–"Adeus, Lagoa dos Velhos!
 Adeus, vazante do gado!
 Adeus, Serra Joana Gomes
 e cacimba do Salgado!
 Assim vai-se o touro manco,
 morto mas não desonrado!"

Silêncio. A Serra calou-se
 no poente ensanguentado.
 Calou-se a voz dos aboios,
 cessou o troar dos cascos.
 E agora, só, no silêncio
 deste sertão assombrado,
 o touro sem sua vida,
 os homens em seus cavalos.
 (SUASSUNA, 2007, p. 179-182).

Este poema de Suassuna supostamente fala apenas de um touro bravo e orgulhoso que, preferindo a morte à captura, não se rende aos seus perseguidores. No entanto, há nele uma alusão clara ao assassinato de seu pai. Porém, o apelo emotivo, porque metaforizado, só se fará plenamente legível para os que têm alguma familiaridade com esse fato da história pessoal do poeta e da história política do país. O recurso ao discurso direto, presente no poema acima, é outro artifício profusamente usado no *Romancero viejo*. Ele reforça o dramatismo do texto, que, de conformidade com Mario González,

[...] fica matizado pela interferência da subjetividade do poeta, quer seja mediante a valoração dos elementos descritivos, quer seja pelas frases em que dá vazão às emoções que suscita no leitor como se se tratasse de suas próprias emoções, sem maior elaboração nem desenvolvimento. (GONZÁLEZ, 2010, p. 161).

Os toques arcaizantes que o *Romancero viejo* herdou da épica, também se veem refletidos na linguagem de Suassuna, introduzidos no uso de maiúsculas como recurso visual e estilístico, no recurso ao reforço da repetição e de algum refrão e na escolha de imagens fortes, obtidas graças à capacidade plástica do poeta e à sua sensibilidade sinestésica, que faz a poeira vermelha levantada na corrida prolongar-se no sacrifício do animal caído e que leva o disparo inicial da corrida sôfrega calar-se no silêncio mortal do seu final.

Suassuna, além da fórmula nascida do romanceiro espanhol, experimentará um pouco de várias métricas, do decassílabo do soneto¹⁴ aos populares “martelo agalopado”, “galope à beira-mar” ou “repente”¹⁵. Como se percebe, ele não abre mão da métrica, ainda que, em boa parte de sua poesia, explore o verso “branco” ou “solto”, como já foi salientado.

Além da presença do popular e do cânone clássico ou do erudito na obra poética de Suassuna, essa, tal como ocorre com o seu romance e com o seu teatro, é objeto de constantes reformulações. Em sua segunda publicação na revista *Estudante*, em 1946, “Noturno” já havia sido modificado e, com base somente em 1950 o poema assumirá a forma aqui apresentada, talvez, sua forma definitiva. Essa interferência do autor em sua obra, inclusive na já editada, é frequente. Ariano faz também pronunciamentos sobre seus textos, o que de uma ou outra forma interferem em sua recepção. Seu universo artístico é, quase sempre, tão passível de reelaborações e recombinações como é a própria existência. O corpo de sua obra é animado. Uma ou outra vez o poeta lhe arranca algum pedaço, coloca-lhe um adorno novo, retoca-o e lhe recria o que em aparência já estaria pronto e entregue. Suassuna acrescenta uma cena a um romance, quando de sua adaptação para outro meio; a outro, que se pretendia continuação de um primeiro, ele o retira de cena e lhe subtrai o

¹⁴ Camoniano

¹⁵ Formas poéticas do Romanceiro Nordestino, o “martelo agalopado” e o “galope à beira-mar” são formados por estrofes de dez versos, sendo o primeiro um decassílabo e o segundo um eneassílabo. Já a sextilha é composta por versos de sete sílabas com rima: ABCBDB.

propósito inicial; uma peça ganha certos ajustes, nova extensão, nova formatação. Ariano Suassuna é, portanto, autor ou escravo de uma obra mutante e, assim, inacabada.

Como sua poesia não será exceção a essa regra de inquietação do escritor, Suassuna reescreve seus poemas tantas vezes lhe pareça necessário a bem da rima, do som, da cadência, do ritmo ou do tema escolhido. E, assim como fez seu mestre Euclides com as reedições de *Os sertões*, Suassuna continua retocando seu texto indefinidamente e conferindo-lhe outro olhar, na medida em que o suporte também muda, ou simplesmente quando o bom julgamento ou sentimento assim o ditarem. A incompletude, o inacabamento que pressupõem uma abertura da obra, será uma das premissas básicas do Movimento Armorial, criado e encabeçado pelo escritor na década de setenta e sobre o qual se falará mais adiante.

1.1.2.3 A primeira peça e o nascimento do dramaturgo

A peça *Uma Mulher vestida de sol*, escrita em 1947, marcou a estreia de Ariano Suassuna como dramaturgo, conforme já dito em momento anterior. No entanto, essa peça, com a qual o autor ganhou o primeiro prêmio do concurso Nicolau Carlos Magno, não foi levada à cena. Sua reescritura, mais de uma década depois, pode levar a crer que Ariano ainda não havia dado por acabado o seu texto que só foi publicado na íntegra em 1964. Algumas décadas depois, em 1994, o diretor Luiz Fernando Carvalho levou a peça à televisão. No ano seguinte o mesmo diretor levou ao ar outra peça de Ariano, *A Farsa da Boa Preguiça* e, em 2008, em formato de minissérie, o *Romance d'A Pedra do Reino*. Além das adaptações de Luiz Fernando Carvalho, Guel Arraes também transformou *O Auto da Compadecida* para o formato televisivo e cinematográfico.

Ligia Vassalo, autora de *O Sertão Medieval. Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna* (1993), dedicou-se ao teatro suassuniano e sobre ele afirma ser “o veículo por excelência para a transposição das fontes populares rurais ao mundo urbano letrado” (VASSALO, 2000, p. 149), tal como

propõe o dramaturgo. Isso se dá, consoante a estudiosa, entre outros aspectos, porque o teatro pode permitir, através da colocação em cena, que seu texto, fixado por escrito, possa também transpor mais adequada e fielmente as marcas da oralidade, o que propicia uma circularidade entre o escrito e o oral. Essa característica estará presente no teatro de Ariano Suassuna, concebido com o intuito de recuperar as raízes populares de uma arte que, no Nordeste, mais do que em qualquer outra região do país, absorveu a influência europeia nesse sentido e, por motivos vários, de ordem social, geográfica e política, manteve-a ao longo dos séculos seguintes.

Para Ligia Vassalo, o teatro de Ariano Suassuna sempre foi armorial, desde suas origens, ainda quando o Movimento Armorial¹⁶ não havia sido oficialmente lançado, o que só veio a acontecer no ano de 1971. Em “O grande teatro do mundo” (2000), Vassalo percorre a obra do autor para afirmar que, esse teatro, de caráter épico e narrativo, resgata a tradição medieval do espetáculo aberto e foge à concepção do teatro clássico, de três atos. Em sua base estão fontes temáticas, sequências narrativas e certas técnicas do cordel e dos folgedos populares. Nele, as fontes populares são sempre mencionadas, enquanto as de origem culta, embora plenamente evidentes, não o são. O teatro de Suassuna está marcado por uma mistura de religioso e profano. A religiosidade que aparece, é, no entanto, a popular, próxima às práticas católicas da zona rural, manifestada nas rezas frequentes, na intimidade que o homem tem com os santos (em especial com Maria, mediadora e misericordiosa como nos autos marianos medievais), no respeito a Deus e a Jesus Cristo, seu filho e representante, e no terror ao diabo e às suas tentações.

Se, por um lado, a recorrência ao elemento popular e a notoriedade de teatro cômico de Ariano Suassuna, muitas vezes leva a uma análise apressada, em que se considera ser o riso é seu único ou maior tempero, por outro, o autor nunca perde a dimensão trágica da vida. Em realidade, Suassuna inaugurava sua dramaturgia com uma tragédia, que, em realidade,

¹⁶ O Movimento Armorial foi criado na década de setenta por Ariano Suassuna. Propõe-se a produzir uma arte que ele defende em entrevistas e publicações como “[...] 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”.

não será a única em sua obra. A persistência desse elemento popular, eivado do riso e/ou da dor humanos e o recorte espacial a ele concedido são claramente marcados desde sua primeira peça. O sertão estava lá e também os dramas e conflitos humanos que tinham como pano de fundo um fato histórico, ocorrido no interior da Paraíba, que afetara a política do país.

Esta primeira peça, *Uma Mulher vestida de sol*, mostra a trágica história de amor entre os primos Rosa e Francisco, cujas famílias se tornam inimigas devido a questões ligadas à posse de terras. O enredo seria, segundo o autor, adaptado de uma versão do *Romance de José de Souza Leão*, uma história contada mais de uma vez pelo Romanceiro Popular Nordestino. Outras histórias do romanceiro tais como “O Romance de Romeu e Julieta”, “A Filha Noiva do Pai” e “Romance de Minervina” são também fontes na construção da trama. Curiosamente, o desfecho trágico da peça de Suassuna, tanto quanto o do cordel *Romance de Romeu e Julieta*, “deve-se”, não apenas aos caprichos do destino, mas, ao fato de que em ambas as histórias há uma moral, um desejo de ensinar. Nelas, os amantes, esquecidos da honra familiar tal como entendida em sua cultura, colocam seus sentimentos pessoais acima dela. O castigo para isso não podia ser outro além da morte, como o foi também para a jovem Melibea de *La Celestina*, no prelúdio renascentista na Espanha dos quatrocentos e seu amante Calisto.

A peça tem claras ressonâncias das tragédias clássicas, do teatro espanhol do século XVII (Lope de Vega, Calderón de la Barca), de Shakespeare e de García Lorca. Essa mistura, que em Suassuna se mantém sobre as bases do repertório popular nordestino, vê-se adensada na medida em que as influências se apoiam apenas superficialmente sobre essa base estrutural. Na versão de 1958, essa perspectiva em camadas desaparecerá sob uma estrutura geral mais uniforme, com as mesmas influências, porém, perfeitamente amalgamadas ao modo de escrever do autor que, embora reconheça a influência, pretende que sua arte seja autêntica e manifestamente nacional.

A peça de estreia de Suassuna inaugura e antecipa alguns recursos que a obra do autor incorporará; entre os quais a irrupção do riso ou da comicidade, diminuindo o sentido trágico da ação. Os elementos oriundos de temas bíblicos, e já impregnados do misticismo próprio do sertanejo, também

aparecem em *Uma Mulher vestida de sol*. O próprio título da obra é inspirado em uma passagem do *Apocalipse*, de São João, que lhe serve como epígrafe na edição de 1964, em versos:

Apareceu, outrossim,
Um grande sinal no céu
Uma mulher vestida de sol,
Que tinha a lua debaixo dos pés
E uma coroa de doze estrelas
Sobre a sua cabeça;
E, estando prenhada,
Clamava com dores de parto,
E sofria tormentas por parir.¹⁷
(SUASSUNA, 1964, p. 7).

Essa primeira experiência de escritura teatral motiva o jovem escritor que leva ao palco, já no ano seguinte, outra peça novamente com título inspirado em passagem bíblica: *Cantam as harpas do Sião*. No caso, a passagem é um salmo em que os hebreus, longe de sua terra, choram com saudades de Israel. As circunstâncias em que a peça fora apresentada ao público durante os festejos comemorativos da inauguração da Barraca do Teatro de Estudantes de Pernambuco - TEP, em 18 de setembro de 1948, reduzira sua composição a um ato. Ainda assim, a peça obteve a aprovação do público e ganhou honroso comentário feito por Murilo Mendes em um artigo de jornal. Nele, Mendes se referia ao “talento excepcional para o teatro” do jovem autor, talento esse que se veria corroborado pelo estrondoso sucesso do dramaturgo, menos de uma década depois.

Vivendo em Recife, Pernambuco, longe de casa, Suassuna, tal como os hebreus que choraram as saudades do Sião, sentia saudades do sertão, e até a semelhança sonora entre os nomes das terras Sião – Sertão havia contribuído para a escolha do título. Ao reescrever a peça, dez anos depois, o Recife, seu anterior exílio, já fazia parte de sua “geografia sentimental”, como afirma Newton Jr. (1999, p. 61). Assim, troca o título da

¹⁷ Por tratar-se de uma epígrafe, o autor não faz referência à edição da Bíblia, da qual retira o excerto utilizado, do Apocalipse de São João.

peça por *O Desertor de Princesa*, que, além de ser mais objetivo, estabelecia uma relação mais próxima com o enredo.

Se em *Uma Mulher vestida de sol* Suassuna expõe, como núcleo central da trama, famílias ligadas à oligarquia rural, em *O Desertor de Princesa*, o enredo, que tem como argumento central a insurreição da pequena cidade paraibana, ocorrida na década de trinta, leva à cena um núcleo menos abastado. Toda a ação se passa numa casa pequena da cidade de Taperoá com os integrantes da família de Nestor: seus dois filhos, Amaro e Maria, e um filho adotivo, Antônio, a quem ele nunca amou ou deu atenção. A tragédia que se abaterá sobre a família cujos jovens têm seus destinos ligados à guerra de Princesa, resultará na morte de Amaro que combatia os insurrectos e o fato deflagrará o conflito familiar já instalado desde o início. Recrudesce a hostilidade do pai com o filho adotivo, agora desertor das forças policiais que combatiam Princesa.

A deserção de Antônio dá-se quando ele percebe que está lutando do lado errado e que já não deseja combater seus patrícios sertanejos ou a cidade que, a esta altura, se defende com poucas forças do ataque do governo. Sua deserção, ele entende, implicará sua morte, de maneira que sua atitude, erroneamente tomada como ato de covardia, é, em realidade, um ato de coragem, um intento de redescobrir seu lugar no mundo. O endosso que o enredo dá à decisão de Antônio, através de seus argumentos e de seu protagonismo, será um indicador do comprometimento do autor com as causas que ele considera justas.

As peças seguintes escritas por Suassuna, enquanto cursava a Faculdade de Direito, *Os Homens de barro* (1949) e *Auto de João da Cruz* (1950), dão continuidade a seu projeto de “fusão do popular ao erudito”. (NEWTON JR., 1999, p. 69). Dante, Goethe e o romancista popular inspirarão suas criações. A essa época, o jovem Suassuna já se havia transformado em um dramaturgo conceituado em Pernambuco, merecedor do Prêmio Martins Pena, concedido pela Divisão de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco.

Em 1950, acometido por uma doença pulmonar, Suassuna retorna a Taperoá para curar-se. Lá, ao receber a visita de sua noiva e futura mulher, Zélia de Andrade Lima, “escreve e encena, com mamulengos, o entremez

Torturas de um coração ou *Em Boca fechada não entra mosquito*” (NEWTON JR., 1999, p. 71) em 1951. A pequena peça, que lhe levou apenas dois dias para ser escrita, teve importância fundamental nos rumos do seu teatro, porque se converte em núcleo da peça *A Pena e a Lei*, de 1959. Essa representação dramática inauguraria o Teatro Popular do Nordeste, fundado por ele mesmo e por Hermilo Borba Filho. Por outro lado, é importante notar que esse entremez foi o início de uma profícua produção do autor no campo da comédia.

A reescritura do entremez, na peça em três atos, *A Pena e a Lei*, dá-se não somente por uma dilatação do enredo. Em sua encenação vê-se que muitos novos elementos foram incorporados ao texto original. A transição do teatro de mamulengos, ainda presente nos estereotipados personagens, do primeiro ato, para o teatro de seres humanos, ilustra, segundo Ligia Vassalo (2000, p. 160), “um processo de evolução do homem, que vai do boneco irresponsável ao ser pleno que comparece diante de Deus”. Em sua estrutura, a presença em cena de um apresentador permite o recurso de *flashbacks*, a ressaltar, na peça, a introdução de números musicais baseados em ritmos populares, reforçando assim os vínculos da obra com o teatro de mamulengos e com o universo da cultura popular.

A partir de então, à exceção de *O Arco desolado*, última tragédia que escreve o autor em 1952, Ariano Suassuna tomará uma decisão bastante radical optando definitivamente pelo cômico. Em conformidade com Carlos Newton Jr. (1999, p. 72), “esse campo se desvela com todas as suas possibilidades, como se o autor tivesse finalmente encontrado, no riso, uma possibilidade real de apaziguar o sentimento trágico da vida, que desde cedo o dominava”. Em *Torturas de um coração* encontramos, disputando o amor de Marieta, Vicentão, Cabo Setenta e Benedito, negro esperto e primeiro dos muitos “quengos” do teatro de Suassuna. Sobre eles, Newton Jr. ressalta ainda:

[...] são tipos fixos encontrados no mamulengo nordestino, magistralmente recriados pelo talento do jovem dramaturgo paraibano, cada vez mais mergulhado no universo da nossa Cultura popular, cada vez mais interessado em fazer, do seu circo, um Circo

da “Onça Malhada” – animal que, na simbologia particular do autor, representa o povo brasileiro. (NEWTON JR., 1999, p. 73)

Anteriores ao grande sucesso teatral de Suassuna foram: *O Castigo da soberba*, de 1953 e *O Rico avarento*, de 1954. Ambos, entremezes¹⁸ populares em um ato. Mas foi com *O Auto da Compadecida*, peça escrita em 1955 e encenada no Rio de Janeiro dois anos depois, que o autor gozaria de reconhecimento nacional. Merecedora da aclamação do público e da medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, a peça foi publicada no Rio de Janeiro já em 1957 e continua sendo reeditada até a atualidade. Seu sucesso transportou-a do palco às telas do cinema. Em primeira versão, no ano de 1969, e em outra nos anos oitenta, e, vinte e cinco anos mais tarde, em 1994, numa nova versão dirigida por Guel Arraes. Desta filmagem, editou-se uma minissérie transmitida em quatro capítulos pela Rede Globo de Televisão. Além de ser a peça mais aclamada do autor, o *Auto da Compadecida* liga-se, através de suas influências clássicas à tradição cultural ocidental. Suas matrizes populares provêm de um entremez do próprio Ariano, *O Castigo da soberba*, e dos folhetos de cordel, *O Enterro da cachorra* e *A História do cavalo que defecava dinheiro*. No enredo, o humor resultante de embustes e pequenas estafas é tão antigo como a própria instituição do cômico na oralidade.

Antes, porém, de escrever o *Auto...*, Suassuna escrevera *O Casamento Suspeitoso*, em 1957, peça que foi encenada em São Paulo e que ganhou o prêmio Vânia Souto de Carvalho. Ela foi editada pela primeira vez em Recife em 1961 e, no Rio de Janeiro, compartilhou uma edição, em 1974, com *O Santo e a porca*, imitação nordestina de Plauto (1957). Um ano após a *O Homem da vaca e o poder da fortuna*, entremez popular, escrito em 1958, seguiu-se *A Pena e a Lei*. A peça em três atos foi premiada no Festival Latino-Americano de Teatro em 1969. Sua *Farsa da boa preguiça*, de 1960, foi publicada em 1974 com ilustração de autoria de sua mulher, a artista plástica Zélia Suassuna, e adaptada à televisão em 1995. *A Caseira e a Catarina*, de

¹⁸Os entremezes correspondem a curtas peças de caráter crítico ou burlesco, protagonizadas por tipos populares cultivadas entre outros pelos espanhóis Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo e Pedro Calderón de la Barca.

1962, foi uma peça em um ato, que, embora representada em teatro, permanece, como outras peças do autor, inédita em termos de edição. As *Conchambranças de Quaderna*, de 1987, foi sua última peça, até hoje, e estreou no Teatro Waldemar de Oliveira, em Recife, no ano seguinte à sua redação. Também permanece inédita. *A História de Amor de Romeu e Julieta*, de 1997, é a última peça publicada do autor.

Em *O Circo da onça malhada*, Carlos Newton Jr. (2000, p. 96) tece o seguinte comentário:

Falar em tradição, referindo-se ao teatro de Suassuna, é o mesmo que dizer tradições, pois são de fato várias, a confluir para a obra de um homem que já leu de tudo. Na composição dos seus textos, o popular e erudito andam lado a lado, de mãos dadas. Em suas comédias, a influência da comédia latina, da *comedia dell'arte* e das peças de Gil Vicente, dentre outras, vem fundir-se à influência do circo e dos folhetos de cordel do Ciclo cômico, satírico e picaresco, cujos personagens cedo lhe ensinaram que a astúcia é a coragem do pobre. (NEWTON JR., 2000, p. 96).

O riso cômico, opção predominante do teatro de Ariano Suassuna, será a seiva capaz de manter coesos os dois âmbitos, erudito e popular, que atravessaram as fronteiras do tempo e do espaço, para fazer vingar o projeto acalentado por Ariano Suassuna de ter no Nordeste brasileiro um teatro com dicção local e alcance humano universal.

1.1.2.4 O romance: do clássico ao armorial.

Com textos poéticos e teatrais já escritos, Ariano Suassuna, aos 28 anos de idade, começa a enveredar pelas sendas do romance e a realizar seu sonho de expressar com mais profundidade e vagar seu vasto mundo, aquele que ele habitava e aquele que nele habitava.

Para iniciar-se na escritura romanesca, Suassuna se decide por um formato menos ambicioso do que aquele de que, mais tarde, ele trataria de dar conta. Tocado por uma de suas paixões de leitura, e também de seu pai,

encontra na trágica história dos amantes Tristão e Isolda – original de Béroul e recontada por Joseph Bédier, na passagem para o século XX – o modelo ideal para criar a sua história de amor, vivida pelos jovens Fernando e Isaura, no interior do estado de Alagoas, Nordeste brasileiro.

A história recontada por Bédier narra as desventuras do cavaleiro Tristão, originário da Cornualha, e da princesa irlandesa Isolda (ou Iseu). Tristão é encarregado de trazer a prometida de seu tio da Irlanda à Grã-Bretanha. Por artes de uma poção mágica, acidentalmente tomada pelos jovens, eles se enamoram. No romance de Suassuna, Isaura, prometida de Marcos, apaixonou-se por Fernando, sobrinho de seu futuro marido. Casa-se com Marcos, tendo, contudo, Fernando à sua frente, o qual, por procuração, representa-lhe o tio. Ela deve viajar na companhia dele à casa do marido que a aguardava. Durante a viagem o amor entre os dois se mostra mais forte que a lealdade a Marcos e do que as convenções culturais de sua gente.

Suassuna afirma que a sua história é uma “imitação nordestina” dos versos de Béroul e do romance de Bédier. A história dos amantes Tristão e Isolda tem origem celta. Obtendo muita difusão no período medieval, a lenda foi contada e recontada em muitas diferentes versões ao longo dos séculos. Foi-se definindo por intermédio de obras literárias escritas por autores normandos no século XII. Na centúria seguinte, a história foi incorporada ao Ciclo Arturiano, com Tristão transformando-se em um cavaleiro da Távola Redonda, da corte do Rei Artur. Mas, ao contrário do que fez Bédier, que preserva a lenda, em sua ambientação arcaica, Ariano Suassuna atualiza a história dos jovens amantes e a desloca geograficamente, retirando-lhe os elementos fantásticos e introduzindo como cenário e pano de fundo da história dos amantes, seu entorno imediato.

Neste romance, curiosamente, o sertão não está presente. O Nordeste de Fernando e Isaura será a área litorânea das Alagoas; talvez porque para o autor essa lhe parecesse a região mais adequada para transpor a ação da história original, ou, quem sabe, porque estivesse guardando a sua região mais imediata para palco do que seria sua grande aventura narrativa e que já o habitava, desde aquela época.

Os rígidos códigos morais da sociedade da região nordestina, o sentimento religioso que move o seu povo no sentido de uma crença no

pecado e no destino favorece a transposição do desfecho dramático da trama de Tristão e Isolda. O elemento fantástico, aqui desnecessário, será atualizado e redimensionado por uma perspectiva que atribui ao destino apenas, e a verossímeis circunstâncias, o amor de Fernando e Isaura. Eles estarão sempre marcados pela culpa e expiam seu pecado de forma submissa e resignada. O caráter nobre e o sentido de moral nos personagens não se perdem ao longo da história, nem ao seu final, quando, mortos os amantes, Marcos os enterra em sua propriedade, e, simbolicamente, sepulta-os embaixo do cajueiro que abrigara seus encontros.

As lendas que se entroncam nos livros de cavalaria medievais e, via romancista, chegam ao Nordeste do Brasil, atualizam-se na escritura de um romancista novel que percorre o passado distante, o elemento popular e os clássicos nacionais, ainda em busca de uma fórmula, nova e sua, de brasilidade.

Mas, entremeados outros textos, poéticos, dramaturgicos e a apenas dois anos de concluir *A História de amor de Fernando e Isaura*, Suassuna começa a construção de seu grande romance. Essa tessitura tomou-lhe - exatamente como a Victor Hugo para escrever *Os Miseráveis* - doze anos até completar-se e, mesmo assim, ele o fez apenas em parte, porque segundo o próprio autor, o que daí surgia era apenas a primeira peça de uma trilogia épica. A demora no processo de gestação do romance se explicaria ao longo do tempo com as tantas declarações de Suassuna a respeito do mesmo. Por outro lado, no período em que compunha seu *Romance d'A Pedra do Reino* e o *Príncipe do sangue do vai-e-volta*, Suassuna continuou escrevendo. Nesse ínterim, compôs peças de teatro e chegou a concluir um curto romance, ainda hoje inédito, intitulado *O Sedutor do Sertão* que teria sido escrito como um roteiro para o cinema.

Em seu *Romance d'A Pedra do Reino*, Suassuna se estabelece plenamente no seu palco-picadeiro, o sertão, “terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado” de onde extrairá a “terrível história” que seu personagem narrador, Dom Pedro Diniz Quaderna, entregará a seus leitores, “nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos”. Essa não será outra tragédia pessoal, refletida no amor adúltero de dois jovens, mas um romance “heróico-brasileiro, ibero-aventureiro, criminológico dialético e tapuio-

enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico sertaneja!”¹⁹ Suassuna/Quaderna erigirá, da fusão de sua herança estrangeira e “fidalga” (ibérica) com sua herança popular sertaneja, da luta entre civilização e barbárie, seu cantar de gesta, ou antes, seu Canto Genial da Raça Brasileira, sua *Sertaneida, Nordestejada* ou *Brasileia*.

São vários os acontecimentos históricos que se misturam no tramado e na urdidura da aventura suassuniana. Mas, por trás desses acontecimentos de ordem político-religiosa, eventos belicosos de grande relevância no cenário histórico do país se sobressaem à narrativa vigorosa, e, antes de tudo literária, do escritor paraibano. E, uma vez entregue ao público e à crítica, o romance de mais de seiscentas páginas foi acolhido com entusiasmo por ambos. Embora tenha havido certo desconcerto no que tangia ao seu enquadramento dentro de uma fôrma literária precisa – desconcerto que, ao que tudo indica, persiste até os dias atuais, os adjetivos empregados pela crítica foram positivos e superlativos. Assim, o romance nascido como tributo à memória do pai, João Suassuna, e aos seus “Doze Pares”, homens das letras, das armas ou das rezas, os quais, segundo o autor, haviam tido fundamental importância em sua formação humana e literária, rapidamente o conduz ao patamar daqueles que – fazendo uso de suas próprias palavras, em seu discurso de posse na Academia Paraibana de Letras – “não cultuam as cinzas dos antepassados, mas tentam, sim, levar adiante a chama imortal que os anima”. (SUASSUNA, 2008, p. 234).

Acima de tudo, vale ressaltar outro trunfo que teria *O Romance d’A Pedra do Reino*. Nas palavras de Luciana Stegagno Picchio (1997, p. 637), Ariano “rompe, transborda todo texto literário, faz-se poema épico, odisseia, apocalipse, sem jamais perder, todavia, o imperturbável sorriso da modernidade”.

Quando foi concebido, *O Romance d’A Pedra do Reino* era parte de um tríptico, um mural nordestino do homem, que tinha como projeto de continuação, duas outras narrativas: *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da onça Caetana* e *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*. Assim, nasceria *A Maravilhosa*

¹⁹ Os fragmentos aspeados correspondem à fala do personagem Quaderna, em diversos segmentos do *Romance d’A Pedra do Reino*. Edição de 2005.

desventura de Quaderna, o decifrador e a Demanda novelosa do Reino do Sertão, uma obra capaz de abrigar as aspirações artístico-literárias de seu autor e aquele seu inquieto e vasto sertão-mundo. Em 1975, começou a ser publicado no *Diário de Pernambuco*, em folhetins semanais, a primeira parte do segundo livro da trilogia: *A História d'O Rei Degolado*. A publicação dos folhetins finda em 1976 e, logo a seguir, em 1977, os folhetos são compilados e o livro editado. Enquanto isso, ainda em 1976, começa a publicar-se no mesmo jornal *As Infâncias de Quaderna*, também em folhetins semanais até a conclusão da história em 1977. Embora publicados em forma de folhetim, as duas primeiras partes do segundo livro da trilogia, e, embora editada em formato de livro sua primeira parte, o autor mudou de ideia quanto à sua continuação e quanto ao seu papel no todo de sua obra. Confessa Suassuna que d'A *Pedra do Reino* ao *Rei Degolado* extravai-se seu personagem Quaderna, cujas memórias surgem aderidas às de seu criador, de forma tal que a dimensão mítica da história narrada se perde em uma dimensão claramente memorialística.

A bem da fidelidade ao fazer literário e graças à organicidade de sua obra que lhe permite as reviravoltas necessárias, Suassuna não voltará a reeditar *O Rei Degolado* e retoma o estado de gestação do que será, segundo ele, a continuação de seu romance, prometido para tempo futuro. Resta, portanto, a seus leitores, a espera do desenlace das aventuras quadernescas, que, por enquanto, permanece em aberto, e por isso, sujeito às aproximações e leituras possíveis, não apenas do autor e da literatura, mas da arte em geral, e, naturalmente da imaginação do leitor.

1.1.3 Ariano Suassuna falador: O palco-picadeiro

Muitos são os escritores latino-americanos cuja atuação política e envolvimento social margeia, permanentemente, ou até interferem em seu fazer literário. Euclides será talvez a figura paradigmática do cidadão-escritor, do brasileiro que, assaltado pela realidade do Brasil autêntico, que em sua visão pulsava no arraial de Canudos em meio a uma guerra fratricida e

absurda, motivada pelo desconhecimento e pelo distanciamento entre o litoral e o sertão, resolve dedicar-se à reparação do equívoco. Ele o fará em sua atuação no cenário político-intelectual do país oficial, onde sua voz é escutada. Mas o fará principalmente através da escrita de um livro reparador, *Os sertões*, que expressa de forma magnífica o dilaceramento do intelectual de formação erudita que, deparando-se com a revelação dos seus equívocos, compromete-se com o desvelamento da verdade. Uma verdade que ele logo perceberia mais audível nas entrelinhas de um texto de manufatura literária. “O escritor se sobrepôs ao jornalista, ao engenheiro e ao intelectual republicano de formação positivista e assim, o seu desejo de ‘historiar’ fidedignamente os fatos, cederia passo, ao longo da gestação do livro publicado em 1902, às exigências estéticas de um projeto literário”. (CARDOSO SALLES, 2001, p. 53). Euclides comandaria sua pena e redimensionaria sua proposta até transformá-la em uma das nossas maiores obras.

Ariano Suassuna é um homem visceralmente vinculado à tradição popular de sua cultura. Radical - segundo ele, porque alguém tinha que ser - em defesa da cultura nacional e regional e combatente incansável da cultura de massa. Além de escritor, é também advogado por formação e, segundo ele, por vocação professor universitário de estética, literatura e cultura. Seus interesses intelectuais o transformaram em conhecedor das teorias filosóficas, sociológicas e antropológicas que, juntamente com sua verve literária regem sua produção acadêmica e ficcional. Com essa bagagem às costas, Suassuna investe-se do papel de ativo intelectual do século XX, para atender ao projeto, longamente acalentado, de articular, através da arte, da sua literatura em particular, um projeto de resgate e revalorização da identidade nacional. Reveste-se, ora, das atribuições de artista à moda de um jogral medieval extraviado, ponte entre-mundos, no intuito de ajustar as vozes populares de ontem e de hoje, afinando-as aos acordes da literatura erudita. Não descuida, no entanto, como escritor contemporâneo, de questões da atualidade, tanto de ordem política como social.

Na área da cultura, essas questões extrapolam o âmbito literário e abarcam as preocupações e cuidados com o conjunto do patrimônio histórico material e imaterial do país. Como intelectual contemporâneo, comprometido com as políticas culturais da atualidade e particularmente com as de sua

região, exerce sua militância nas mais variadas áreas. Suassuna teve colunas em jornais de circulação nacional, um quadro semanal na televisão de Recife, viaja pelo país dando suas “aulas-espetáculos”, participa de recitais de violeiros, cavalgadas, como as de São José de Belmonte em comemoração anual à festa de Pedra do Reino, grava cds e dvds e autoriza a transposição de suas peças de teatro e de seu romance para a linguagem televisiva, veículo de comunicação de massa, sem que isso iniba sua crítica a ela.

Como ativista cultural, além de criar o Movimento Armorial, nunca esteve distante de disputas, discussões e embates ideológicos. De 1967 a 1973 integrou como membro fundador o Conselho Federal de Cultura. Em 1969 assume a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco e começa a articular o Movimento Armorial, lançado oficialmente em Recife dois anos depois. Nos anos de 1973 e 1975 cria a Orquestra Armorial e o Balé Armorial do Nordeste, respectivamente. Aceitou o cargo de Secretário de Cultura do estado de Pernambuco, em duas gestões: em 1995, durante o governo de Miguel Arraes e, recentemente, em 2007, na gestão do atual governador Eduardo Campos, neto de Arraes, função que pretende desempenhar até o término deste governo. Só o apelo de uma pasta como a da cultura, que merecia toda a sua atenção e dedicação, tornou possível o ingresso de Ariano Suassuna na política, condição que anos antes havia recusado, ao negar-se a compor a chapa de Luis Inácio Lula da Silva, candidato à presidência da República, como seu vice, contra Fernando Collor de Melo.

Para Suassuna, essas possibilidades de desenvolver políticas culturais que sejam efetivas no desenvolvimento de projetos e no combate à massificação representam uma extensão de sua atuação no âmbito da produção literária, musical e plástica. Seu trabalho em prol da cultura em geral e da cultura popular, particularmente, vem sendo reconhecido, muito especialmente nos últimos anos, desde sua primeira gestão à frente da Secretaria de Cultura de Pernambuco.

Sabe-se, no entanto, que embora empreenda, em outros âmbitos, essa luta pela dignificação da cultura nacional, sua ação política será sempre passível de discordâncias e dissensões. Assim, será em sua obra literária, fundamentalmente, onde essa batalha será vencida. O seu diálogo mais

possível, aquele em que, ao invés de vestir-se, o escritor se desveste para dele participar, será o que ele mantém com seu leitor de ontem, de hoje e de amanhã, através de sua obra ficcional. Tem sido fundamentalmente através de sua poesia, de seu romance e de seu teatro que Suassuna encontra o meio mais perene de dar conta da proposta de “transposição das fontes populares rurais ao mundo urbano letrado” (VASSALO, 2000, p. 149), ou seja, de alcançar sua proposta “armorial” que, com nota particular, obtida através de circunstâncias locais, expressa o universal. Na poesia sua alma dilui e compartilha uma dor ancestral, popular e individual; em seu teatro, os temas candentes do homem se descortinam sob o céu aberto da pequena Taperoá aos olhos do mundo; seu romance, seu mundo-romance, reúne todas as pulsões de vida e morte, de dor, alegria e êxtase.

Suassuna é um sedutor, que busca dar conta de sua demanda, e de fazê-lo da maneira mais duradoura. Como pregoeiro, anuncia em alta e viva voz ao que vem, porque entende que, para estabelecer uma relação dialógica e, portanto, eficaz, com o outro, é fundamental obter dele sua participação. Dialogando com o leitor, ele cobra dele sua atenção e o incumbe da missão de decodificar essa demanda, de acompanhá-lo nela (tal como o anônimo *Lazarillo de Tormes*, em meados do século XVI, exigiu de seu leitor) e de decifrar o que nela haverá de cifração, tanto na linguagem e temas que propõe, como, mais profundamente, em sua estrutura abismal, equivalente em dimensão à importância e à dificuldade da busca.

1.1.3.1 A intervenção permanente: a obra inacabada

“... fico sempre com essa sensação de ter feito uma obra que poderia fazer melhor
– e começo tudo de novo.”
Ariano Suassuna

Uma obra inacabada não necessariamente significa uma obra sem final. O sentido de inacabado na obra de Ariano Suassuna corresponde à proposta de circularidade, retomada contínua e renovação como acontecem na

Natureza. *O Romance d'A Pedra do Reino* deveria ter sua continuidade em *O Rei degolado* e esse n' *As Infâncias de Quaderna* e, assim por diante, até a conclusão da extensa obra que uma vez o escritor se propôs escrever e que continua ainda encantada no reino das possibilidades da ficção. A vitalidade e inquietação do homem continuam pulsando em sua obra e transformando seus propósitos. Suassuna se nega a dar por concluído um romance, uma poesia ou uma peça de teatro simplesmente porque já foi publicado, lida ou encenada. Os ajustes estão na ordem das suas possibilidades e de sua resolução. Uma obra publicada é apenas uma obra publicada, com inúmeras maneiras ainda de reinventar-se para o mesmo público ou para outro.

Quando escreveu *Noturno*, sua estreia literária, Ariano tinha um propósito, que com um pouco mais de vivência, se acomodou de maneira diversa, nos mesmos versos feitos novos. Para um autor que leu tanto, o diálogo é sempre uma possibilidade aberta, e, a forma de mantê-lo, também. Suas peças, que têm matrizes textuais no romanceiro popular, via cordel, mamulengo, circo e cantorias e no teatro clássico greco-latino, teatro ibérico medieval profano e religioso, *commedia dell'arte*, teatro barroco espanhol, comédia brasileira, são, com muita frequência, reescritas. Não raro, acabam compondo um núcleo ou ato de outra peça maior, como aconteceu com o entremez *Torturas de um coração* que passa a ser, alguns anos depois de sua encenação, a base do primeiro ato de outra de suas peças, *A Pena e a Lei*. Essas transformações não descaracterizam, no entanto, a proposta teatral de Suassuna. *A Pena e a Lei*, mesmo sendo teatro destinado a atores, mantém as características do teatro de bonecos, introduzindo, ainda, diferentes ritmos musicais nordestinos, assim a peça em três atos cobre uma dimensão tão próxima à narrativa popular quanto o era o entremez para mamulengos original.

Seus personagens, e não apenas seus tipos, também são móveis e podem aparecer em mais de uma peça, migrar de um texto para outro, com os mesmos nomes, ou, às vezes, com nomes diversos. Assim João Grilo passeia dos folhetos de cordel para a Taperoá de Suassuna e dali até o céu da Compadecida. Afonso Gostoso de *Torturas de um Coração* se transforma no caminhoneiro Pedro de *A Pena e a Lei*. João Grilo canta o poeminha musical Canário Pardo, do romanceiro popular para invocar a presença de Nossa Senhora, em seu julgamento. Também provêm da tradição oral, via cordel, as

situações de embuste, tais como as do enterro do cachorro, do animal que defecava dinheiro e da gaita mágica que ressuscita, conforme comentários de Ligia Vassalo (2000, p. 155). *O Auto...* também lança mão de outros recursos e empréstimos, o *Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, é nele retomado fragmentária e parodicamente, como indica Vassalo, reiterando a circularidade de temas e a constante proximidade, na obra de Suassuna, entre regional e universal.

Essa mobilidade, esse movimento que o autor concede a suas obras (e a si mesmo), característico de seu fazer literário vem também dos inúmeros recursos que faz aos mais variados processos textuais. Também ele mostra-se fino tecelão, quando maneja com destreza os fios da intertextualidade, da intercontextualidade, da extratextualidade, da transtextualidade, da metatextualidade e da hipertextualidade²⁰ formando uma trama rica e variada no seio de sua obra e entre esta e a literatura universal.

Portanto, essa vocação para o inacabado, seu traçado de movimento circular, a fresta que o escritor deixa entreaberta em suas obras, que, como rabos de lagartixa, amputados, voltam a crescer, não comprometem a coerência no conjunto de sua produção. Seu teatro, sua poesia, seu romance e suas iluminogravuras, mesmo quando tingidos do que parece - antigo clássico ou estrangeiro - estão consubstanciados no que de popular uma arte nacional deve ter. Esta é a essência de sua proposta estética, chamada por ele armorial.

Como artista emergido do Brasil oficial, contaminado por uma ideologia e estética do que chama de "Brasil ideal", em prol do reconhecimento da arte popular Suassuna entende ser necessário desdobrar-se e acrescentar ao seu processo de construção literária, sua atuação política, sua voz de intelectual no cenário cultural do país. Assim, sua imagem de *homo politicus* enrosca-se à de *homo scriptor* em uma combinação tão circular e complementar como aquela que caracteriza os recursos à intra e à intertextualidade já mencionados. Seu exercício intelectual não se restringe ao ato da escritura ficcional. Ariano Suassuna empreende uma trajetória cujo

²⁰Os processos textuais referidos estão aqui compreendidos segundo a proposta de Horácio Dídimo em seu livro *Ficções Lobatianas. Dona Aranha e as seis aranhinhas no Sítio do Picapau Amarelo*. (1996), cuja orientação teórica principal é a teoria do arquitepo de Genette.

destino é o começo e o começo é o ponto de chegada. Busca as raízes populares ancestrais e atuais necessárias à criação de sua arte erudita de modo que essa seja capaz de expressar nossa identidade, e assim, no conjunto de suas particularidades, éticas e estéticas, possa ser capaz de nos contar, para nós mesmos e para o resto do mundo.

1.1.3.2 O exercício da cidadania e as ficcionalidades possíveis: uma sina do escritor latino-americano?

Em seu ensaio *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina* a escritora Angela Gutiérrez trançava (como disse seu prefaciador Wander Melo Miranda, “com artes de fina tecedeira”) os pontos de enlace entre o ‘fazedor de estórias’ e o ‘fazedor de história’ Mario Vargas Llosa (MIRANDA, 1996, p. 9), entre os vieses de “falador” e “fabulador” do escritor peruano. Para isso, ela apoiava-se em uma análise que, *mutatis mutandi*, poderia ser aplicável a muitos escritores latino-americanos, Homeros tribais, que com seus olhares estrábicos mantêm um olho no que lhes é próprio, enquanto o outro se extravia, espichado além do mar, em busca da alteridade. Essa metáfora do olhar estrábico também se aplica bem a Ariano Suassuna. No entanto, quando o olhar que se estrabiza e se extravia perscruta as terras de além-mar, busca o que, sendo alteridade, é também, ou principalmente, raiz, ou seja, é também próprio. Sua busca vai ao encontro das raízes de elementos que, só mais tarde, devidamente sincretizados, se fizeram efetivamente nossos.

Talvez, ao se valer de uma analogia ainda pertencente ao texto de Angela Gutiérrez, seja possível afirmar que Suassuna, cioso de sua condição de intelectual do século XX, comprometido com as suas raízes e com os destinos da arte e da cultura no nosso país, sente-se dominado por uma sina que o obriga a contar. Seria a sua uma função análoga a do kenkitsatatsirira vargalhosiano do livro *El hablador* (1987), citado por Gutiérrez, cuja missão vital é percorrer os caminhos que separam seu povo, dividido em pequenos clãs, para falar-lhe e contar-lhe a uns sobre os outros e ainda sobre outros mais. Evita com isso que se esqueça de quem são ou do que devem fazer para

seguir sendo-o. Os integrantes de uma tribo amazônica nômade, os machiguengas, vivem dispersos em pequenos grupos e seu elo é justamente esse contador de nome curioso. Creem que a existência do mundo depende deles, do fato de se deslocarem permanentemente, pois acreditam que ao se estabelecerem sedentariamente em alguma parte, o sol deixará de nascer. Da mesma forma, sua existência como povo e seu *ethos* enquanto coletividade depende da história e das estórias que lhes conta o kenkitsatatsirira. A imagem é perfeita: a vocação de contador de Ariano Suassuna, que não se limita às suas criações literárias, parece ser para ele a própria extensão da vida, ou a vida mesma.

Quem sabe essa vocação para a palavra, em seu mais farto desembocar, essa inclinação natural para o transbordamento e esse desejo totalizador que transparece na obra de ambos, não haja nascido já com Ariano Suassuna e com Vargas Llosa? Pode ser, porém, que tenham sido despertados depois, por efeito de suas leituras. Ambos foram, desde suas infâncias, leitores vorazes; por circunstâncias diversas foram privados, muito cedo, da presença do pai a quem buscaram nos heróis das histórias que liam. Muito já se disse de como essa ausência e essa busca repercutiram em Ariano e em sua obra. Para Vargas Llosa que, ironicamente, ao recuperar o pai, iria perdê-lo de forma ainda mais definitiva²¹, o mundo só podia dar-se de maneira completa através da palavra, do imaginário. Por isso, ao substituir a busca do pai pela busca da pátria, Vargas Llosa passou a percorrer, através de seus textos, uma geografia mítica que permanentemente roçava na geografia de sua própria vida, até entregar-se inteiramente a uma história que, alheia a essa geografia literária anterior, revelou-se, ao final, tão sua como qualquer uma daquelas sobre as quais já havia escrito. Ela traria pedaços dele e de sua história pessoal, ampliados pela metáfora da escrita possível na América Latina. A literatura é sempre seu mapa e Vargas Llosa chega a Canudos e à guerra ali ocorrida no final do século XIX, através de Euclides, cujo livro *Os sertões*, era para ele uma “manual de latino-americanismo” (GUTIÉRREZ, 1996, p. 179), uma de suas grandes experiências de leitura.

²¹ Durante sua infância, Vargas Llosa, afastado do Perú, foi levado a crer que o pai militar havia morrido em serviço. Com a volta deste e o reatamento do casamento com sua mãe, a família retorna a Lima, onde o menino, decepcionado com a personalidade autoritária e violenta do pai, perde a imagem positiva que tivera dele durante anos.

Sobre a relação do escritor peruano com *Os sertões*, Angela Gutiérrez assevera que, ao reescrever o episódio de Canudos, ficcionalizado em seu *La guerra del fin del mundo*, ele se revela “como um intelectual hispano-americano do final do século XX”, que “reconstrói ficcionalmente um fato histórico, brasileiro, do final do século XIX, com o instrumental literário e ideológico que seu tempo e sua formação lhe facultam”. (GUTIÉRREZ, 1996, p. 179-180). Isso é o que faz Ariano Suassuna, que, apesar de seu envolvimento com a obra magistral de Euclides, à qual se filia medularmente, não se deixará cegar pelo seu encantamento e, embora reconheça, no sonho do escritor fluminense o seu próprio, sente-se compelido a não simplesmente honrar suas cinzas, mas a “empunhar sua chama e tentar levá-la adiante”. (SUASSUNA, 2008, p. 244). Isso significa revisar o que para o autor de *Os sertões* era muito recente e duro demais para ser visto em sua totalidade. Suassuna, que entende a denúncia da obra de Euclides, vê também nela a pregação de uma modernização à moda da Rua do Ouvidor e do Brasil real. E será esse erro do autor de *Os sertões* que Suassuna tenta não repetir em sua obra. Sobre isso ele afirmaria em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

Não me coloco hipocritamente fora do Brasil oficial, nem se trata de nos opormos à verdadeira modernidade. Trata-se de recriar as instituições do Brasil oficial de acordo com a verdade do Brasil real. Assim, lembro apenas que, como fez Euclides da Cunha, sempre que nos descobriremos no caminho do erro e do processo histórico oficial, devemos obrigar-nos a um exame de consciência [...] rigoroso. Euclides da Cunha – deformado pela Rua do Ouvidor e pelo Palácio [...] – partiu de São Paulo para o Nordeste como um cruzado da República positivista e da Cidade [...] para ajudar a destruir aquilo que, para ele, era ameaça, barbárie e fanatismo sertanejo [...] mesmo ofuscado, ao se ver diante do Povo brasileiro real, pôde tomar seu lado – e o grande livro que é *Os sertões* resultou do choque experimentado ante aquele Brasil brutal mas verdadeiro, que ele via por primeira vez e que amou com seu sangue e com seu coração, se bem que nunca o tenha compreendido inteiramente com sua cabeça, meio deformada pela falsa Ciência européia que o Brasil oficial venerava. (SUASSUNA, 2008, p. 247-248).

Será então tomado pela admiração, mas orientado pela luz e sombra dos que o precederam, que busca o caminho para o seu país, seguindo a “chama iluminadora daquela que foi e continua a ser a obra fundamental para o

entendimento do Brasil”. (SUASSUNA, 2008, p. 248). No entanto, para isso, ele engorda a sua palavra ampliando-a para além do texto literário em suas atuações políticas, seus pronunciamentos, suas entrevistas e suas aulas-espetáculos, exercendo as possibilidades que sua fama, enquanto fabulador lhe concedeu. Exercita-se assim, tal como o escritor peruano o fez, como um intelectual atuante de seu tempo. Dito isso, poder-se-ia afirmar que, além da influência de Euclides, o escritor paraibano e Mario Vargas Llosa têm um traço mais em comum: ambos reinventaram suas imagens públicas e transitam no mundo real movidos pelo empenho de cumprir uma sina que, ampliada pela contemporaneidade do viés “falador” de ambos, talvez só possa ser plena e indelevelmente cumprida, no universo da ficção, portanto, enquanto fabuladores que são.

Para Ariano Suassuna, tão enraizado em sua terra e ligado a sua cultura, sua literatura é, como disse certa vez, “a minha festa, é ali que eu toco e danço”. (SUASSUNA, 2000, p. 41). Repete insistentemente o autor: “o fundamental é o ato de escrever” (2000, p. 24), o que equivale ao mesmo lema do escritor peruano, exilado e desterritorializado, para quem “lo primero no era vivir sino escribir”. (GUTIÉRREZ, 1996, p. 17). Ambos os escritores são ibero-americanos e filhos do lema maior de um continente onde apenas navegar foi preciso para inaugurar uma ponte entre-mundos, que se mantêm, *contra viento e marea* em sua feitura especial e essencialmente literária.

1.2 O MOVIMENTO ARMORIAL

1.2.1 Breve resumo da demanda identitária nacional. Tendências precursoras do Movimento Armorial?

Houve um tempo, séculos atrás, um homem que, destinado à poesia, escrevia versos malditos em pedaços de papéis e nos muros de sua cidade, Salvador da Bahia. E, não contente com a letra escrita, este vate da oralidade, de tempos de escassez, declamava em alto e bom som seus chistes e provocações à maneira dos repentistas e logo dos cordelistas do século XX.

Mostrava neles sua verve irreverente e compunha uma crítica de costumes corrosiva que lhe fez merecer o codinome *Boca do Inferno* (retomado séculos depois como título do romance que sobre ele escreveu a escritora cearense Ana Miranda). Seus versos traçam uma pintura do homem brasileiro seu contemporâneo e de suas instituições com acento e verbo próprios, não descontaminados, no entanto, de uma filiação portuguesa.

Um longo parêntese separa a poesia de Gregório de Matos de alguns autores do século XVIII, século ao qual se referirá Luciana Stegagno Picchio em sua *História da Literatura Brasileira* como aquele em que nasce o literato brasileiro que se empenha “política e socialmente pela autonomia em relação à mãe-pátria” que tem “consciência de sua qualidade intelectual” (PICCHIO, 1997, p. 119) e seu conceito de pátria é agora, não mais a metrópole, mas o lugar onde nasceu. Sentimento nativista que predominará na consciência artística individual e grupal. Na segunda metade do século, autores como Santa Rita Durão introduzirão o elemento nativo na literatura. Em seu longo poema épico, *Caramuru*, o frade agostiniano preludia, no casamento de Paraguaçu e Diogo Álvares, o futuro miscigenado do povo brasileiro. Basílio da Gama, abordando o conflito das tropas coloniais portuguesas e espanholas com os índios das Missões, sob a orientação dos jesuítas, descreve a paisagem e as maneiras do Brasil, retratando o índio dentro da perspectiva arcádica como “dócil filho da terra”. (PICCHIO, 1997, p. 138). Contando ou cantando o elemento autóctone brasileiro, esses árcades abrirão caminhos que mais tarde, trilhados pelo Romantismo, descobrirão no índio, (recorrente símbolo da nacionalidade) feito agora valente e forte, guerreiro invencível, o substituto dos heróis medievais para os quais se voltavam os românticos europeus.

Entre os inumeráveis autores do romantismo brasileiro que cantaram em verso e prosa as gestas indígenas e seus heróis, tendo como fundo as paisagens virgens das matas brasileiras, a forma de expressão corrente esteve sempre condicionada aos padrões europeus. Manuel de Araújo Porto-Alegre, contemporâneo de Gonçalves de Magalhães, destacou-se no panorama cultural brasileiro ao dirigir-se ao público parisiense divulgando nossa realidade cultural, realidade essa que Magalhães ilustrava em sua dimensão literária, indo além, pois também o fazia através da pintura, arte através da qual,

também Debret mostraria o Brasil, durante os quinze anos em que viveu no país.

Os historiadores do século serão responsáveis pela historiografia brasileira. Uma narrativa feita por sujeitos nacionais, apesar da reverência aos modelos estrangeiros. Suas narrativas que oscilavam entre o ufanismo e o cientificismo retórico prestaram-se como fonte de consulta a muitos escritores contemporâneos e dos séculos seguintes. Na poesia romântica, nem o sabiá de Gonçalves Dias ou o seu *I-Juca Pirama* (ainda transformado em cavaleiro ocidental), nem os versos mais amenos de um Castro Alves idílico, onde aparece a “flor amarela das encostas” (PICCHIO, 1997, p. 220) – brasileiras! Do seu “Vôo do condor” definem a estrutura de arte autenticamente nacional.

A procura de uma expressão nacionalista, que pontuava a arte de pintores, escritores e músicos restringiu-se, durante esses quatro primeiros séculos de nossa constituição como Brasil, à recorrência de temas, personagens e paisagens nacionais incrustados nas tendências gerais das artes plásticas, da literatura e da música do cenário internacional.

Os poetas e escritores do romantismo incorreram nessa fórmula dual. Será apenas com José de Alencar (o de *Iracema*, particularmente) que a literatura nacional começa a ganhar novas formas que orientarão as diretrizes para a consecução de uma literatura nacional. Embora *O Guarani* se haja convertido em “mito de fundação da brasilidade” (ORTIZ, 1992, p. 76) será na narrativa da história de uma índia tabajara que Alencar introduz inovações formais no romance brasileiro. Sobre a tessitura do romance da “virgem dos lábios de mel”, Luciana Stegagno Picchio (1997, p. 203) afirma:

[...] Todas as personagens dessa lenda índia (*Iracema*, 1865) que Alencar quer escrita no “verdadeiro estilo indígena, como as imagens poéticas do selvagem, seus modos de pensar, as tendências do seu espírito” (isto é: dividida em períodos brevíssimos, cantilenada como a fábula que as mães contam aos filhos fora da cabana, à noitinha) têm sua própria função de símbolo [...]. (PICCHIO, 1997, p. 203).

Essas experimentações com uma nova língua, que se adequa melhor à fala do índio e do homem brasileiro, darão a Alencar o epíteto de

“libertador da língua”. A essa inovação no plano formal da obra, alia-se a desmesura do seu projeto literário que tenta dar conta, através de seus romances, de retratar o país em sua enormidade geográfica e em vários momentos de sua existência.

A música, como já se disse, também buscou obstinadamente os acordes do “nacional”. Nesta área, a intenção nacionalista de inspiração popular e tratamento erudito começou a motivar compositores brasileiros desde o século XIX. Carlos Gomes, cuja atuação no cenário musical da segunda metade desse século esteve estreitamente vinculada ao movimento romântico de signo italianista – sua preferência por Verdi era notória –, já apresentava em sua música traços claros da música de timbre brasileiros em suas modinhas e de temas nacionais em sua grande ópera *O Guarani*. Nessa ópera, homenageava, da Itália, o tema mais caro aos românticos brasileiros.

A escola nacionalista, que teve Heitor Villa-Lobos como seu maior expoente, preparava o campo aos seus filiados, estudiosos dos métodos e composições eruditas, instilando em seu fazer musical um traço distintivo dos modelos europeus que serviam à sua preparação técnica e estilística. Em torno das ideias dessa escola gravitaram músicos de todo o Brasil, entre os quais o compositor nacionalista paraibano José de Lima Siqueira, responsável pela criação da Orquestra Sinfônica Brasileira e que não descuidou, em suas composições, do elemento folclórico nordestino, como nos bailados *Senzala*, *Uma Festa na roça* e *Carnaval no Recife*.

Muitos músicos nacionalistas, mantendo-se preferencialmente na superfície do tema, sem preocupações maiores com uma teorização mais consistente, trataram apenas de recobrir temas nacionais, especialmente os folclóricos, com o verniz da música neoclássica europeia, conferindo-lhe uma atmosfera romântica de origem alemã, francesa ou italiana. O Mestre Villa-Lobos, em suas composições, incrustou elementos brasileiros de origem popular e melodias correntes, em formas eruditas. Com apoio em técnicas das vanguardas europeias deu realce a temas brasileiros. Assim, ao emprestar uma envergadura clássica aos chorinhos cariocas, ou ao compor as bachianas brasileiras, inaugurava a fusão de temas nacionais com formas estrangeiras, tais como o barroco de Johann Sebastian Bach. O cearense Alberto Nepomuceno, juntamente com Villa-Lobos, é tido como um dos precursores da

música nacional. Sua composição *Série Brasileira* foi considerada, por alguns musicólogos brasileiros, como “ponto de partida de orientação nacionalista”. (SANTOS, 1999, p. 173).

Villa-Lobos levaria à Semana de Arte Moderna inovações nas tendências musicais, embora sua formação já completa não sofresse influências dos modernistas. O paulista Mário de Andrade foi, nas décadas seguintes à Semana de Arte Moderna, o “mentor do movimento musical” além de importante “teórico do nacionalismo musical”, em torno de quem se reuniram muitos músicos brasileiros de várias regiões (SANTOS, 1999, p. 175). Os estudos de Mário de Andrade trataram amplamente dos aspectos importantes para a obtenção de uma música nacional, desde os elementos vinculados ao folclore brasileiro até os instrumentos populares. As pesquisas e teorias de Mário de Andrade serão referidas mais adiante, ao tratarmos da música armorial.

Tobias Barreto, Silvio Romero, Clovis Beviláqua foram integrantes da Geração de 1871 ou Escola do Recife, entre cujos postulados estavam a valorização da mestiçagem no Brasil multirracial e a investigação do caráter nacional, ideias provindas de correntes teóricas europeias da época como o positivismo e o evolucionismo. Entre eles, o interesse pela cultura popular também esteve presente, vinculado às questões da identidade nacional: Folcloristas da estirpe de Leonardo Mota e de Capistrano de Abreu, no Ceará; o potiguar Câmara Cascudo, com suas enormes contribuições na paciente e persistente coleta do material folclórico do país - compondo o único dicionário de folclore no mundo -, em Recife; os estudos e obras sociológicas e literárias de Gilberto Freyre; e, finalmente, os romancistas da Geração de 30 colocariam o Nordeste como importante centro de estudo, produção e difusão de ideias e histórias vinculadas à cultura popular e à busca de uma identidade nacional.

Teófilo Braga, em suas considerações sobre o folclore, já observara que “a vitalidade da tradição poética despertou o interesse de críticos de longe da capital (à época, o Rio de Janeiro), no Maranhão [...] em Sergipe, [...] Pernambuco[...] e no Rio Grande do Sul[...]”. (ORTIZ, 1992, p. 68). Portanto, a constatação de que, entre o poente do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o Nordeste efetivamente haja tido um importante papel na colocação em cena do tema identidade nacional/cultura popular, parece

natural. Especialmente se considerarmos sua posição diante do projeto finissecular de unidade nacional e o antagonismo Norte/Sul, que se estabeleceu no país diante dos conceitos de nacionalidade, antagonismo que perdurou longamente, alcançando todo o período referido.

Todas essas iniciativas permitem que se possa referir, quando de arte nacional se trate, a uma procura consistente de uma expressão nacional. Existiram muitos brasileiros cultos a sorver em raízes telúricas e nacionais o conteúdo e o amálgama com o qual elaborar, nas formas precisas do seu campo de fazer artístico, o cultivo do distintivo, a busca do geral no particular brasileiro, a intenção de descobrir uma identidade cultural e de mostrar suas feições singulares no cenário das artes e da literatura do mundo.

O Movimento Armorial reconhece a importância desses tantos autores que se preocuparam com a cultura nacional. Por sua vez, Ariano Suassuna afirma que esse reconhecimento advém da importância que tem o estudo de elementos populares e da cultura nacional. Como porta-voz do Movimento Armorial, na noite de seu lançamento, ele assinala que:

[...] o movimento lançado agora, sob a denominação de armorial resultou de vinte e cinco longos anos de pesquisas, destacando autores que, a partir da década de 20, procuraram valorizar os elementos populares da cultura nacional, a exemplo de Gilberto Freyre no Recife, e de Mário de Andrade em São Paulo. (SUASSUNA²², 1970 apud DIDIER, 2000, p. 135).

Nesse e em outros pronunciamentos, ao mesmo tempo em que exalta a contribuição de vários intelectuais nos estudos da cultura popular e nos do tema da nacionalidade, Suassuna faz questão de deixar claro que os postulados e o direcionamento do Movimento Armorial, sobre a consecução de uma arte autenticamente nacional, não comungavam com a visão sociológica ou cosmopolita. O autor enfatizava também um distanciamento com respeito aos modernistas em sua proposta de romper com a tradição, pois o Movimento a ela recorria para encontrar sua autenticidade. Distanciava-se, por outro lado, do regionalismo da Geração de 30, que abraçara uma visão naturalista e uma

²² Diário de Pernambuco de 20 de outubro de 1970.

arte com ela consonante, na medida em que os artistas armoriais procuravam, através do elemento local e da arte popular, a transcendência de uma arte universal.

Não há nenhum interesse por parte do Movimento Armorial em ignorar a longa caminhada da arte e dos artistas nacionais rumo a uma expressão autêntica e nacional ou de reivindicar pioneirismo nisso. É, no entanto, com resistência que seus integrantes acolhem essa busca constante e anterior como argumento de sua antecedência. Podem ter como razões para tal o que se constitui como sua nova busca, valendo-se de elementos autóctones atuais e ao mesmo tempo antigos. É notória sua desconsideração à cronologia dos inícios, compartilhados pelos elementos de que se compôs essa arte popular nordestina. A eles não lhes creditam os limites geográficos das fontes de sua inspiração. Povo não é país. O espírito humano não tem a idade do homem que o comporta. As fontes mais longínquas e diversas – nos países ibéricos de nossa colonização; nas matas americanas sem divisa territorial, impostas mais tarde a um povo indígena de longevos começos; as marcações deixadas pelos povos orientais, de múltiplas origens; a mágica propriedade retroativa da influência do negro, por haver aleitado as infâncias brasileiras; todo esse amálgama lógico, mais do que cronológico, todo esse perceber e sentir parece constituir para os artistas armoriais os argumentos de sua originalidade.

Assim se define, em seu Movimento Armorial, uma heráldica nativa, pintada nos corpos dos índios, na partitura dos ritmos e cantos dos negros e, como já observado passos atrás, bordada em estandartes e vestes sacerdotais, nos ferros de marcar dos proprietários de gado, mas também nos chapéus e “couros” dos vaqueiros.

A questão das raízes é, portanto, de origem anímica, sem datação precisa em documentos históricos de colonizadores, de invasões, de dominações e de extermínio. A domesticação se transmuda em sedução compartilhada; é o escravo que manda no coração de seu amo; a ama-de-leite que produz no menino um campo anterior de existência simbólica (e carnal) na genealogia de sua mãe preta. Podem ser esses os argumentos que expliquem a originalidade perseguida nas obras e nos objetivos dos artistas armoriais. Ao criá-los, eles se autorizam a neles crer.

1.2.2 Do popular ao erudito: a história de um movimento cultural nordestino

Recife, Pernambuco, o escritor Ariano Suassuna, reconhecido nacional e internacionalmente pela sua obra teatral, reúne em torno de si um número significativo de artistas plásticos, músicos e escritores que, como ele, acredita no resgate de uma arte nacional, ou na recriação de uma arte erudita nascida das raízes populares. Embora a caminhada nessa direção já se tivesse iniciado muitos anos antes na prática de vários desses artistas, serão os conturbados anos da década de setenta que balizarão o nascimento e o desenvolvimento desse projeto transformado em movimento cultural.

Essa antiga busca por uma arte autenticamente nacional converteu-se em meta de alguns artistas contemporâneos de Ariano Suassuna. Desde a década de quarenta, jovens universitários da Faculdade de Direito, reunidos sob a influência de Hermilo Borba Filho, buscavam essa nova expressão para sua arte. Criaram, então, o TEP - Teatro do Estudante de Pernambuco, cujo principal compromisso era com a cultura popular nordestina. Havia ainda a SAMR - Sociedade de Arte Moderna de Recife - e o Atelier Coletivo com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico. O TEP, assim como mais tarde o TPN - Teatro Popular do Nordeste - propunha-se a pensar e trabalhar na criação de um teatro que estivesse em sintonia com o povo brasileiro, com seus problemas, sonhos, expectativas e interesses. Segundo Santos, a interação entre esses grupos transformou Recife, em “um centro de pesquisa e criação original, fora das capitais brasileiras que detinham, até então, a exclusividade do espírito de vanguarda e inovação criadora”. (SANTOS, 1999, p. 27).

Embora focados principalmente na criação e na encenação teatrais, os componentes do TEP passaram a interessar-se por outras manifestações artísticas, tais como a música, a escultura e outros gêneros literários além do teatro. Essa abertura foi decisiva para a disseminação de novos ideais artístico-culturais, muitos dos quais o Movimento Armorial mais tarde abraçaria. O TEP e demais grupos de intelectuais tinham o interesse dirigido para a “descoberta e sensibilização dos artistas e do público do Nordeste em relação à cultura

popular e à elaboração, a partir da arte popular, de uma arte brasileira original e autêntica”. (SANTOS, 1999, p. 27).

Como parte de sua proposta de aproximar o público da arte popular, em 1946, Suassuna e Irapuan de Albuquerque organizam um encontro de cantadores, realizado no Teatro Santa Isabel, local que, por sua importância histórica e imponência arquitetônica, abrigava usualmente eventos artísticos ligados à cultura erudita. A esse evento segue-se um texto de Suassuna “sobre a importância da poética do romanceiro e da viola nordestina, [...] completado e reeditado em 1962”. (SUASSUNA²³, 1962 apud SANTOS, 1999, p. 27). O autor do texto demonstrava assim que, em paralelo à prática do resgate da arte popular, era possível passar-se a uma reflexão, não com pretensões normativas, mas, informativas. O TEP leva efetivamente o teatro ao povo: são apresentadas peças como os autos e farsas, além de espetáculos de mamulengos, fora do circuito elitista das artes. Antes, porém, desses fatos datados que envolveram muitos dos integrantes da primeira geração do Movimento Armorial, iniciativas semelhantes foram tomadas na área de cultura ali mesmo em Recife. No entanto, como já mencionado, os artistas armoriais descartam a ideia de serem vistos como precursores.

O Movimento de Cultura Popular - MCP, encabeçado por Paulo Freire, por exemplo, tinha uma proposta cultural e política de promover os artistas e intelectuais de Pernambuco, além de manter um projeto de alfabetização que contemplasse a arte e a cultura populares. Com isso, criava condições para o processo de desenvolvimento do movimento popular. O MCP vinculava-se estreitamente com a política, notadamente com as ideias de Miguel Arraes, a quem apoiou nas eleições à Prefeitura do Recife e, mais tarde, ao Governo do Estado. O Movimento reuniu personalidades do cenário intelectual e artístico de Recife. Suassuna, no entanto, fiel ao seu entendimento da arte recusava o engajamento político que a intelectualidade de esquerda exigia do artista e insistia em separar a atuação e a responsabilidade criadora da participação cidadã. O escritor mantinha, contudo, relações de aproximação e cordialidade com Paulo Freire, mentor do MCP e com outros integrantes do

²³ SUASSUNA, Ariano. Nota sobre a poesia popular nordestina, **DECA, Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística**. Recife: UFPE, 1962, 4 (5): 11-28.

Movimento, bem como com o homem público Miguel Arraes. O MCP contava com a adesão de um grande contingente de estudantes universitários.

Com o golpe militar de 1964 e a extradição de Miguel Arraes e a de outros líderes políticos, o Movimento Cultural Popular se desfez. A reunião posterior de seus integrantes foi fundamental para a criação do Movimento Armorial. Embora exaltando postulações liberais, distintamente do MCP, o Movimento Armorial não abraçava propostas políticas, mas, essencialmente artísticas, o que nunca impediu que os seus integrantes fizessem fortes alusões à situação política do país, muitas vezes cifradas no corpo de sua obra.

Durante a ditadura militar, em meio ao ufanismo do “milagre nacional”, os artistas empenhados no rigor do bem dizer e bem fazer literário, representavam uma anomalia no cenário nacional, divergindo sensivelmente da imagem que o regime militar pretendia mostrar do país e para o país. A censura não poupava as manifestações que porventura pudessem constituir uma ameaça à ordem e à segurança nacional. Apoiava, por outro lado, as atividades culturais que expusessem os rasgos considerados “legítimos” da cultura nacional, pelo regime militar. Assim, cultura popular era um termo malquisto e suspeito e, portanto, qualquer artista que quisesse tratar de assuntos não caros à ditadura de Médici e Figueiredo e à dos militares que os antecederam, tinham que driblar a censura. Em depoimento à jornalista Eleuda de Carvalho, Suassuna fala sobre sua experiência literária com um desses temas proibidos. Conta-lhe de certo episódio marcante da violência militar, quando o sacerdote de uma pastoral popular de Recife (homenageado em um folheto do poeta Patativa do Assaré) foi assassinado. Ele, então, abordou o fato ficcionalmente em seu *Romance d’A Pedra do Reino* com o velamento necessário para driblar a censura imposta à imprensa. Diz Ariano:

Publiquei aquele livro [*Romance d’A Pedra do Reino*] em 71. Se não me engano, estávamos no Governo Médici. Bem, a primeira coisa que fiz, não sou doido não, transferi para um tempo pra trás. Mas peguei um tempo de repressão também, pra eu poder dizer o que

tava com vontade. Se não, o romance nem sair saia.²⁴ (SUASSUNA apud CARVALHO, 1998, p. 143).

Assim, em perfeita consonância com seu projeto, compartilhado com tantos outros artistas, Ariano Suassuna cria, em pleno regime militar, o Movimento Armorial e insiste na premissa de que a arte popular, mais próxima de nossas raízes culturais, representa um modelo a partir do qual podem emergir todas as mais vivas formas da arte nacional em suas diversas expressões. O Movimento Armorial, que tem em suas bases constitutivas a arte popular, é definido pelo autor nos seguintes termos:

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. (SUASSUNA²⁵, 1974 apud SANTOS, 1999, p. 13).

O Movimento Armorial nasce, portanto, sob o signo da pluralidade, da multidisciplinaridade artística, apoiado nas manifestações populares, da mestiçagem, do amálgama do diferente, dos contrários. Apoiava-se, principalmente, na ideia de uma fusão, na fusão do erudito com o popular que, em linhas gerais, representaria a arte autenticamente nacional, a arte do povo. Uma arte de e para um povo que, a princípio, o próprio Ariano Suassuna, chamou de “castanho”, denominação sobre a qual se retrataria depois. A terminologia era inspirada no termo “pardo” euclidiano, usado para definir o povo brasileiro. Um povo em cuja formação se fez presente tanto a razão quanto o sonho, toda a gama telúrica da mestiçagem naturalista e a singular composição caleidoscópica do espírito sócio-antropológico dos que aqui vivem e produzem trabalho e artes.

²⁴ A autora, que inclui, em sua dissertação de mestrado, o depoimento em questão, não menciona data nem local onde foi colhido.

²⁵SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial** (ilustrações). Recife: Universitária UFPE, 1974; 2ª ed. rev. e amp., sem ilustr., separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento. 4 (1): 39-64. Recife: Condepe, jan.-jun.

O desejo do Movimento Armorial de incorporar, através de uma produção dita erudita, as manifestações da arte popular brasileira vê-se legitimado na constatação dos artistas do Movimento sobre a vitalidade desta arte, sobre seu vigor e sobre sua autenticidade. A criação literária popular, em particular, tem nos folhetos de cordel, “o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo”. (SUASSUNA, 2008, p. 152). Segundo Suassuna, a discriminação que a arte popular ainda sofre no Brasil pós-ditadura, embora por motivos diversos, advém do preconceito baseado em certos equívocos antigos. Um dos erros mais sérios seria o de assumir que a criação depende mais do conhecimento e menos da imaginação criadora, o que relega os artistas populares, em sua maioria sem formação acadêmica, a um plano menor na produção artístico-literária do país.

A preocupação de Ariano Suassuna a respeito da arte no Brasil, já resolvida em sua prática ficcional, motivou-o a escrever sobre o tema, desta vez em um ensaio acadêmico, intitulado *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a Cultura Brasileira*. O texto foi apresentado como Tese de Livre-Docência ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, em 1976, e publicado posteriormente em 2003. Nele, Suassuna tenta esboçar as linhas gerais do que chama essa “visão-do-mundo brasileiro” para “mostrá-la nascendo na obra e no pensamento de alguns dos nossos maiores espíritos dos séculos antecessores”, visão à qual contraporá à de “[...] outros grandes espíritos brasileiros do século XX”. (SUASSUNA, 2003, p. 9).

Essa inquietude do escritor, no âmbito criativo e intelectual transformou-se, portanto, em busca obstinada de encontrar caminhos possíveis para uma arte autêntica em um país que sofre, segundo ele, de uma espécie de dilaceramento cultural, advindo de seu perfil de miscigenação. Uma nação configurada por meio da herança das culturas ibérico-mediterrâneas, na confluência entre a Idade Média e o Renascimento (dos colonizadores quinhentistas); africana, de seus escravos e indígena, dos habitantes primitivos.

Suassuna sabe que o artista sofre esse dilaceramento de forma mais profunda e que, devido à homogeneização dessa mistura, ele se converte em intérprete legítimo de sua gente. Daí sua proposição de que uma nova arte

que pretenda expressar o âmago de seu povo deve mirar-se no exemplo da literatura popular, do Romanceiro Nordestino, o qual, segundo ele, possui “um estilo e um *modo* próprios. Um estilo por meio do qual se incorporam se assimilam e se reduzem à unidade, histórias, mitos, tipos das mais diversas procedências”. (SUASSUNA, 2007, p. 251). A ação do artista deveria enquadrar-se dentro dessa perspectiva amalgamatícia e transformadora do Romanceiro Nordestino (e, mais abrangentemente, da literatura popular), de modo a que sua arte assumisse uma dimensão mais ampla, que partindo do elemento local fosse capaz de universalizar-se. Essa criação surgiria naturalmente, ligada ao povo pelos seus anseios, despida de teorias pré-concebidas, ideologias e programas. Segundo o escritor, a literatura popular que “constitui uma espécie de ‘tradição viva’, peculiar, fecunda” (SUASSUNA, 2007, p. 251), expressa a identidade do povo brasileiro. Este sujeito, segundo análise do “ponto de vista de seu comportamento social, de sua Psicologia, de sua História, de sua Arte, de sua Literatura [...]”, revela uma “tendência assimiladora e unificadora de contrários”. (SUASSUNA, 2003, p. 10).

Esse vínculo estreito e direto com a arte popular mostra-se assimilado perfeitamente pelos artistas do Movimento Armorial, como já se observou, não apenas em seus postulados, mas especialmente no que tange à feitura de suas obras. Ariano Suassuna, seu criador, já vira seu projeto e suas ideias perfeitamente adaptados na literatura espanhola com a qual estava bem familiarizado. Conhecia os *romances viejos*, assim como a épica castelhana (*Cantar de Mio Cid*) e a literatura culta dos séculos XV e XVI. Percebera como as manifestações populares e eruditas se harmonizavam em Cervantes, nos dramaturgos do Século de Ouro, em García Lorca, e em muitos outros escritores da Espanha, em cujas criações eruditas o extrato popular está presente. Nas palavras de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, esses autores representavam para os armorialistas uma referência popular “de segundo grau”. (SANTOS, 1999, p. 288).

A literatura espanhola fora descoberta desde cedo pelo Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP, que adaptava obras de sua dramaturgia. A farsa *O Amor de Dom Perlimplim e de Belisa em seu Jardim*, de García Lorca, havia sido encenada na década de quarenta pelo departamento de bonecos do TEP. Outra influência lorquiana certamente foi a decisão de fazer teatro

ambulante dentro do TEP. As atividades do grupo La Barraca – nome escolhido para a trupe de atores ambulantes – levaram o teatro ao povo espanhol, assim como a barraca armada pelos integrantes do TEP levou-o aos recifenses e ao povo das localidades do interior da região.

Com o amadurecimento das ideias, as experimentações que o movimento tenta empreender e, levando em conta os pronunciamentos de seus artistas - especialmente os de Ariano Suassuna -, seria pertinente assumir como uma de suas expectativas, fazer com que o nosso romanceiro popular tivesse reconhecimento no quadro “oficial” da literatura brasileira. Para isso, o Movimento Armorial espelha-se no romanceiro Ibérico ou no romanceiro espanhol, em particular, que, como se disse anteriormente, incorporou-se ao painel da literatura e dos estudos literários do país. As tradições populares da Espanha transcendem ainda os limites nacionais, e o quadro da literatura mundial, em segunda mão, através das obras de Cervantes, Góngora, Calderón de la Barca, Quevedo, García Lorca, entre outros. Nesse aspecto, a Espanha é um exemplo raro no contexto europeu, muito embora Julio Caro Baroja denuncie em *Ensayos sobre La Literatura de Cordel* uma lacuna sobre certos romances populares nos estudos literários do seu país:

[...] De todas suertes la eliminación de los romances vulgares, “Blind Beggar Ballads”, es algo que llevan a cabo “in limine” casi todos los historiadores de la literatura a estudiar materias tan importantes como el romancero español y de otros géneros de cordel ni siquiera hablan. (CARO BAROJA, 1990, p. 28).

Em outros países, como a Inglaterra e a Escócia, as poéticas populares permanecem à margem da literatura culta (exceção feita aos temas folclóricos literalmente “colados” em composições eruditas). No contexto ibérico, em seu ensaio “Literatura popular: em torno de um conceito” (1983), Manuel Veiga Guerreiro, lamentando o desprestígio da literatura popular em todo o mundo e em especial em seu país, ressalta essa exceção que constitui o romanceiro espanhol:

[...] E não estamos nós, portugueses, atrasados em relação ao resto do mundo. Por toda a parte a mesma rejeição. Das histórias da literatura está, em geral, ausente a arte verbal do povo. E se podemos apontar, na Península, a exceção das histórias da literatura espanhola isso só se observou em relação a um único género, o do romanceiro peninsular. A seu estudo se aplicou, com devoção e pela vida inteira, um homem de prestígio e de génio, mestre incomparável da História do seu povo, D. Ramón Menéndez Pidal. E foi quanto bastou para que o romance chegasse às referidas histórias. Não assim em Portugal, onde na recolha e estudo de romances populares fomos até precursores - não se esqueçam Garrett e seus continuadores - mas todo o seu labor, entusiasmo e saber não puderam vencer o exclusivismo de um velho e persistente aristocratismo literário. (VEIGA GUERREIRO, 1983, p. 10).

O esforço no sentido de preservar a arte popular, como fonte à qual se deverá recorrer para a criação de uma arte erudita, realmente brasileira, incorporando-a aos seus respectivos fazeres artísticos, é, portanto, característica medular do Movimento Armorial. O ideal sobrevive com força na prática artística e intelectual de muitos artistas vinculados ao movimento até a atualidade, e em particular na obra de Ariano Suassuna, e, sem concessões e sem incoerências, atinge seus mais altos patamares. A nomenclatura dada por ele, ao povo brasileiro, em seu ensaio foi, no entanto, repensada (como, aliás, é característico de seu fazer e de sua reflexão dinâmica). Essa mudança se anuncia logo após sua longa ausência do cenário literário do país, quando o escritor chega à seguinte conclusão:

[...] minha idéia de castanho – como todas as ideias semelhantes formuladas pelos discípulos de Sylvio Romero – era uma forma inconsciente de racismo. O meu sonho de castanho, que era uma figuração do pardo de Euclides da Cunha, baseava-se inconscientemente num impulso de apagar a ‘mancha negra’ que se diluiria nesse ‘pardo’ da ‘raça brasileira futura’, como se profetizava em *Os sertões*. (SUASSUNA²⁶, 19-- apud SANTOS, 1999, p. 300).

²⁶ O texto de Suassuna encontra-se originalmente em MORAES NETO, G. O Brasil, seu povo e seu destino, segundo Suassuna. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 abril 1989, p. A24. Entrevista. Citado por SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Monografia – UNICAMP, São Paulo: Ed. Unicamp, 1999.

Em conformidade com o que já se anotou em momentos precedentes, apesar desse redirecionamento de ordem filosófico-política, Suassuna continua fiel a sua opção artística. Por outro lado, consoante comenta Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 301), essa nova forma de pensar e a sua revisão de conceitos anteriores trarão como consequência imediata o engajamento do cidadão Ariano Suassuna num partido político – O Partido Socialista Brasileiro –, expresso no posicionamento político de apoio a seus candidatos (tanto no âmbito municipal como estadual), além de pronunciamentos esclarecedores a respeito de sua controvertida adesão ao regime monarquista. Sobre esta posição, que reconhece dolorosamente equivocada, Ariano explica: “Talvez os sonhos de escritor tenham perturbado a visão política do cidadão”. (SANTOS, 1999, p. 302).

O interesse em criar uma literatura nacional com feições brasileiras é uma demanda muito antiga, anterior ao Movimento Armorial e merece estudo à parte, tamanha é sua importância e amplitude, porém, vale ressaltar que os artistas que integram o movimento têm realizado muitas ações neste sentido. Tanto no que respeita à produção de material crítico, como artístico (literário, de artes plásticas, musical e de dança), essa produtividade continua, embora não se possa falar em crescimento significativo de integrantes, para o que se podem encontrar explicações em vários fatores. Os artistas armoriais, embora de origem diversa, dentro da região Nordeste, vivem, com poucas exceções, em Recife. Essa proximidade que lhes permite reunir-se, discutirem ideias, proporem soluções artísticas em suas áreas de atuação funciona como forte elemento de coesão, por outro lado, a atuação de Ariano Suassuna, mentor do Movimento, em cargos políticos ligados à cultura do Estado de Pernambuco tem lhe permitido promover e criar ações de incentivo às manifestações populares e à pesquisa sobre elas.

Todos os artistas armoriais mantêm, por nascimento ou afinidade, estreitos laços com a cultura popular de sua região e têm como referências autores comuns, de cujas obras também buscam as fontes no seio de suas culturas populares. Há fartos exemplos de diálogos entre as obras de artistas armoriais, de sorte que sua poesia pode surgir da inspiração de um romance de um quadro, a coreografia de um balé é criada a partir de uma peça de literatura e uma suíte surge inspirada de um entremez. Personagens podem

transitar livremente em várias obras de um mesmo autor ou na obra de um para a de outro. A crítica é exercida entre eles, não apenas em nível pessoal, mas em obras ou textos. O catálogo de arte de um pintor recebe o texto de outro artista armorial, enquanto obras literárias são ilustradas por pintores, xilógrafos e gravadores. Ressalte-se ademais que muitos integrantes do Movimento Armorial são multi-artistas, desdobrando suas produções em mais de uma área artística. Suassuna pode ser a figura paradigmática dessa particularidade, a qual, no entanto, é partilhada por diversos outros artistas, inclusive de sua atual geração²⁷.

Consideram-se armorialistas da primeira geração, entre outros artistas, Ariano Suassuna, Francisco Brennand, Zélia Suassuna, Aluizio Braga, Miguel dos Santos, Gilvan Samico, Maximiano Campos, Ângelo Monteiro, Marcus Accioly, Raimundo Carrero e Antonio José Madureira, entre outros. De sua segunda geração, participam Carlos Newton Jr., Virgílio Maia, Socorro Torquato, Romero de Andrade Lima, Guilherme da Fonte e Manuel Dantas Vilar Suassuna. A última geração está ainda sendo formada, mas conta com jovens artistas plásticos como os três arteiros: Ana Abreu, André e Mônica Laurênio, pintores e escritores novéis.

Dos pontos em comum entre esses artistas integrantes do Movimento Armorial ressalte-se a recusa em incorporar elementos da cultura de massa e certa intolerância com os estrangeirismos que penetram a cultura nacional e que não representem o clássico ou o não esteja na base mesma de nossa formação cultural. A partilha de um mesmo ambiente físico – o Recife – com uma sólida tradição cultural no panorama nordestino é certamente um importante elemento aglutinador. Mas, o segredo da longevidade do Movimento, é, certamente, o fato de que ele conta desde sua primeira geração com a condução de Ariano Suassuna, um artista experiente, sob a sombra de quem, os demais membros se achegam, se aconchegam e se refazem.

²⁷A incorporação progressiva ao longo das últimas quatro décadas de novos artistas ao Movimento Armorial requer que se faça uma distinção entre eles, que não envolve necessariamente sua idade, mas o período em que se incorporaram ao Movimento.

1.2.2.1 Outubro pernambucano

Recife, capital de Pernambuco, guarda até hoje um semblante de altivez, certo refinamento histórico que se reflete em seu ambiente cultural e a distingue no cenário nordestino. Pernambuco, a mais bem-sucedida²⁸ das capitanias, que no século XVI se orgulhava de ser o epicentro econômico e político do país, teve a sorte de ter como capitães (hereditários) homens²⁹ com bom tino administrativo e bons estrategistas que souberam guerrear bem como fazer alianças.

Os senhores de engenho do litoral – colonos agro-industriais do Brasil, cuja riqueza oriunda das plantações representou um meio de ascensão social, viviam com ares de nobreza e escalaram rapidamente a pirâmide social, eclipsando, de certa forma, os “nobres descendentes dos primeiros conquistadores”. Essa atitude foi objeto de críticas, conforme afirma Weckmann, o padre Fernando Cardim³⁰ (19-- apud WECKMANN, 1993, p. 120), cronista da Companhia de Jesus, disse que aqueles tentavam fazer passar por casas solariegas as suas rústicas casas ou quintas e que em sua obsessão pelo dinheiro, não passavam muito mais do que simples contadores. Sobre a sociedade pernambucana dos descendentes da “nobreza feudal” portuguesa, o mesmo padre, muito bem impressionado, elogiara “su honestidad y la gran cantidad de damas y caballeros com bellas maneras, todos soberbiamente vestidos”, embora atenuando seus elogios com preocupações de natureza religiosa, exaltava ainda outras virtudes daquela sociedade daquela “Nova Lusitânia” que tanto o impactara a ponto de afirmar:

²⁸ Afirma a historiografia que no sistema de capitanias hereditárias no Brasil, apenas Pernambuco e São Vicente foram prósperas já nas décadas seguintes à sua implantação. Seus donatários, Duarte Coelho e os representantes de Martim Afonso de Sousa, embora se deparassem com os mesmos problemas que os demais dez donatários conseguiram esse êxito porque souberam manter os seus colonos e estabeleceram alianças com os indígenas da Região.

²⁹ Duarte Coelho Pereira estabeleceu-se com família e grande séquito no que seria Olinda, onde erigiu uma fortificação – o Castelo de Duarte Pereira, uma capela sua casa e a de seus colonos, onde mais tarde seria a Vila de Olinda. Inaugurou, ele e um cunhado, os dois primeiros engenhos da capitania.

³⁰ Este jesuíta assumira, sobre os índios brasileiros, que estes, tais como os europeus, também apadrinhavam as crianças, portanto existia entre eles a instituição do compadrio. Seu texto, que se encontra em WECKMANN (1993), foi citado por LOCKHART Y SCHWARTZ, 2008.

[...] las damas no son muy devotas. Sin embargo, los caballeros son excelentes jinetes, dueños de finos caballos de guerra, y muy inclinados a figurar en ejercicios de destreza hípica, y a asistir a grandes banquetes. [...] hay que ver más en Pernambuco que en la propia Lisboa. (WECKMANN, 1993, p.136).

Mas, além de ser a menina dos olhos dos portugueses que colonizaram o Brasil, Pernambuco e, particularmente, Recife, foi alvo de missões importantes como as de Maurício de Nassau e a do Conde da Boa Vista. Essas missões foram responsáveis em seus respectivos tempos por elevar Recife em seu conceito social, econômico e cultural. Pernambuco manteve este espírito nobiliárquico ao longo dos séculos seguintes, apesar da desaceleração drástica em seu desenvolvimento provocado pela crise do açúcar no século XVIII.

A partir de então, o Estado se viu abalado por inúmeros episódios e conflitos político-sociais que lhe custaram o retalhamento ao norte e ao sul de sua geografia original. Inúmeras convulsões políticas puseram Pernambuco na primeira pauta do cenário político nacional, com destaque para a Revolução de 1817, a Confederação do Equador, em 1824, e a Revolução Praieira de 1848. Outros tantos episódios ilustraram a história do Estado, entre os quais os anseios libertários dos oitocentos, que renderam memoráveis discursos proferidos no Teatro Santa Isabel por Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, durante as campanhas abolicionistas. A história cultural de Pernambuco, que teve especialmente sua capital, o Recife, como palco e plataforma, foi sem dúvida uma das mais movimentadas do país nas últimas décadas do século XIX, no raiar e no caminhar do século XX.

Talvez as peculiaridades físicas da cidade contribuam em parte para o encanto que desperta. Chamada de “Veneza brasileira” por ser situada sobre uma planície aluvional, constituída por ilhas, alagados e manguezais, Recife é banhada pelos rios Beberibe, Capibaribe, Tegipió e braços do Jaboatão e do Pirapama. Essa mescla fluviomarina torna a cidade particularmente atrativa. A planície é circundada com colinas de arco que coroam a cidade, estendendo-se desde Olinda e Jaboatão.

O clima cultural intenso da cidade e do Estado (que não teve cortes ao longo da história e que se alimentou, entre outras manifestações, dos movimentos cívico-sociais e políticos que tiveram lugar em seu território) deu margem à implantação de uma das duas primeiras Faculdades de Direito do país, criadas através de decreto imperial em agosto de 1827. A Faculdade de Direito de Olinda foi criada simultaneamente à do Largo do São Francisco (São Paulo) em 11 de Agosto. Em São Paulo, a Faculdade foi a primeira instituição a integrar a Universidade de São Paulo quando de sua criação, em 1934. Abrigo sua primeira Reitoria e deu à USP seu primeiro Reitor, o professor Reynaldo Porchat. A Faculdade de Direito de Olinda, transferida em 1954 para a capital Recife, pelo seu *status* de celeiro de ideias do melhor foro intelectual na região Nordeste, foi berço de diversos movimentos desde cedo. Deu guarida a ideias em torno das quais se reuniram a chamada Geração de 1871 ou Escola do Recife, movimento que contribuiu grandemente para o desenvolvimento de iniciativas importantes no âmbito da Sociologia, da Antropologia, da Crítica Literária e da Estética. Nomes como os de Silvio Romero, Tobias Barreto e Clóvis Beviláqua integraram a escola. Lançaram-se no cenário nacional, juntamente com suas ideias, que em debate com argumentos forâneos giravam em torno de questões candentes, tais como a investigação do caráter nacional, a valorização do homem brasileiro e a miscigenação racial.

Mais tarde, Gilberto Freyre sairia também do Recife para iluminar ricamente o país com sua “palheta de gênio”, que, segundo Monteiro Lobato³¹ (1947, apud MESQUITA, 2008, p. 4) reescreveria a História do Brasil. Ainda segundo o escritor, “O Brasil do futuro não vai ser o que os velhos historiadores disserem e os de hoje repetem. Vai ser o que Gilberto Freyre disser [...]”. De fato, Freyre influenciou intelectuais brasileiros de sua época e posteriores a ele, atuando muito diretamente sobre os escritores e poetas da Geração de 1923. Os integrantes dessa geração participavam do chamado Movimento Regionalista e Tradicionalista do Nordeste, criado por Freyre.

Pernambuco lançou muitos outros grandes escritores, entre poetas, romancistas e ensaístas, músicos e artistas plásticos no cenário nacional. A

³¹ LOBATO, Monteiro. **Prefácios e Entrevistas**. São Paulo: Brasiliense, 1947.

efervescência cultural recifense e pernambucana e sua tradição de escolas, de modo geral, levarão ao surgimento de novos grupos reunidos em torno de ideias comuns e motivados pela busca de novas possibilidades no plano das artes em geral. A mesma Faculdade de Direito, agora integrada à Universidade Federal de Pernambuco, que viu nascerem tantos ideais e pensamentos revolucionários, como os da Geração de 1871, assistirá, ainda, na primeira metade do século passado, ao desabrochar de uma nova geração de intelectuais. Vinculados ao teatro, no princípio, e ao redor da figura de Hermilo Borba Filho, seus interesses logo se expandiriam a outras modalidades artísticas.

Logo em seu primeiro lustro esse grupo, que a crítica literária também identifica como a Geração de 1945, já ampliara sua órbita incluindo, ao lado de Hermilo Borba Filho, um de seus discípulos, o jovem estudante Ariano Suassuna. Seus integrantes, ligados em sua maioria ao Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP – são todos nordestinos, em sua maioria, oriundos dos estados irmãos de Pernambuco – Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e Alagoas – e vêm de famílias de classe abastada, ligadas ao latifúndio rural. Com apoio em Santos (1999, p. 24) pode-se lembrar terem eles em comum uma experiência vital estreitamente ligada à natureza, e às tradições populares e rurais. Optaram pela vida urbana e escolheram Recife, capital econômica e intelectual da região. Embora muitos se hajam ausentado até do país, é para a capital pernambucana que regressam e lá produzem - embalados pelo aprendizado formal e pela experiência seminal, profundamente marcada da infância e/ou juventudes rurais -, a despeito das eventuais dificuldades de toda sorte e o apelo e atrativo que a região sudeste exerce sobre os artistas brasileiros.

Vale ressaltar que nem todos os integrantes da Geração de 45 serão artistas armoriais, mas, entre eles, estarão alguns dos integrantes do Movimento desde a primeira hora. Artistas cuja produção se pautou, desde então, pelas ideias e pela estética que a arte batizada como armorial cultivará e propagará décadas depois. Santos, referindo-se aos artistas dessa geração, anota:

[...] apesar de originários de uma região geograficamente delimitada e que se constitui em tema privilegiado, os armorialistas não são regionalistas. O Movimento Armorial nasce, nesse tempo e nesse espaço, quando a busca de uma poética, de um modo criativo novo, apóia-se na cultura popular para promover a imagem de uma nova literatura, de uma nova arte brasileira. (SANTOS, 1999, p. 24).

Na década de 70, Ariano Suassuna e outros artistas integrantes e ex-integrantes do TEP e/ou do Teatro Popular do Nordeste, da Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e do Atelier Coletivo já consideram superada a fase preparatória do que viria a ser o Movimento Armorial. Como tal, decidem iniciar sua fase experimental e apresentá-la ao público, escolhendo o dia 09 de outubro, data que foi adiada, devido a alguns problemas, para o dia 18 de outubro do ano de 1970, na cidade de Recife. A data original era significativa, por marcar os quarenta anos de morte de João Suassuna, pai de Ariano. O autor se encontra, na ocasião, à frente do Departamento de Extensão Cultural – DEC – da Universidade Federal de Pernambuco. Suassuna é o responsável pela organização do evento que conta com um concerto da recém-criada Orquestra Armorial e com uma exposição de artes plásticas, onde o ceramista Francisco Brennand mostra suas esculturas. Realizado na Igreja de São Pedro dos Clérigos, o concerto da Orquestra contou com a regência do maestro Cussy de Almeida, à frente de seu programa “Três séculos de Música Nordestina – do Barroco ao Armorial”. O público lia também, na ocasião, a respeito das propostas do Movimento, texto constante no programa do evento, intitulado “Arte Armorial”, escrito por Ariano Suassuna. Embora despido da intenção de ser um manifesto, seu texto tinha profundidade para tanto.

A princípio, conforme comenta Newton Jr. (1999, p. 83-84), a imprensa local não deu muita atenção ao evento, que só foi noticiado dias depois no jornal *Diário de Pernambuco*, exceção feita a um artigo de Flávio Guerra que, elogiando o evento, afirmava:

Valeu a pena ir assistir ao concerto na Igreja de São Pedro dos Clérigos. Ficou até bem a apresentação ali da música armorial nordestina. Alguma coisa que se plantou mui significativamente nessa demonstração: a certeza de que Pernambuco está outra vez na

liderança dos movimentos culturais de escola no Brasil. (GUERRA³², 1970 apud NEWTON JR., 1999, p. 83-84).

O sucesso do Armorial no sul do país, no entanto, ficava patente, antes mesmo de seu primeiro aniversário. Em entrevista ao *Jornal do Commercio*, Ariano Suassuna referia-se à boa acolhida que teve a Orquestra Armorial em sua excursão aos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, onde os jornais dedicaram matérias aos eventos destacando que, além da apresentação musical da orquestra, os contatos entre o escritor e o público resultaram em “verdadeiras aulas de cultura brasileira”. (NEWTON JR., 1999, p. 84). Nelas, com o auxílio de imagens de pinturas, gravuras e livros de poema, além da recitação “de cor”, Suassuna “apresentava o espetáculo, o Movimento Armorial, suas origens e objetivos, suas primeiras realizações e os planos em defesa da cultura brasileira”, arrancando aplausos das plateias e declarações críticas elogiosas. Essas apresentações precedem as famosas aulas-espetáculo que Ariano retomaria a partir de 1995, quando assumiu a Secretaria da Cultura do Estado de Pernambuco.

Desde esse período, o Movimento Armorial transcende as barreiras geográficas do Nordeste e torna-se conhecido no cenário nacional.

Pouco mais de um ano após aquela noite de outubro pernambucano, a partir de 26 de novembro de 1971, o Movimento Armorial realizava outra exposição na muito antiga Igreja do Rosário dos Pretos. Na ocasião, a música ficou a cargo do Quinteto Armorial que, fazendo soar interpretações de sons de folgedos populares e de *romances viejos* acompanhados de rabeça, marimbau, e outros instrumentos manualmente elaborados, dava testemunho dos experimentos da música armorial. Esta deveria ser uma música erudita nordestina que partia das raízes de uma música popular, de remotos tempos coloniais, bem conservadas no sertão. Apesar de constarem os anos setenta na “certidão de nascimento” do movimento, Suassuna faz questão de chamar a atenção para a existência de uma arte armorial que antecedia a proclamação do Movimento, pois, segundo ele, “foram as obras, as criações artísticas e

³² GUERRA, Flávio. Um Concerto da Orquestra Armorial de Câmara. **Diário de Pernambuco**, Recife, 28 out. 1970. O artigo foi originalmente lido por Aldemar Paiva no dia 23, ao microfone da TV Canal 6, no programa “Crônica do Novo Recife”.

literárias, os encontros e as amizades entre os artistas que permitiram definir a arte armorial”. (SANTOS, 1999, p. 21).

1.2.2.2 Um substantivo que se adjetiva

Pode parecer um paradoxo o fato de que um movimento que tem suas bases assentadas sobre a arte popular haja escolhido o substantivo “armorial” para nomeá-lo adjetivamente (fato que, segundo o autor, constitui um neologismo). Ariano Suassuna explica, então, que a incompreensão que recai sobre essa escolha é devida à circunstância de que usualmente se ligue o termo “armorial” à Idade Média e à nobreza. De fato, o substantivo designa, em português, o conjunto de brasões da nobreza de uma nação ou estado. No entanto, na acepção suassuniana, ele se populariza e se atualiza através de uma heráldica não mais vinculada à nobreza e seus brasões, mas a uma heráldica popular fartamente representada em nosso país, segundo se depreende de seu próprio depoimento:

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. (SUASSUNA³³, 1970 apud SUASSUNA, 1977, p. 40).

Por outro lado, a escolha recai sobre o nome, por outro motivo, que diz respeito ao seu vínculo com a plasticidade e a musicalidade que a palavra evoca

[este termo] é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi

³³ Texto escrito para o programa do concerto e exposição de Artes plásticas, realizados na Igreja de São Pedro dos Clérigos, de Recife, em 18 de outubro de 1970.

ai que, meio em sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. (SUASSUNA³⁴, 1974 apud SANTOS, 1999, p. 25).

A referência à imagem e ao som, à música, reforça a ideia de que o escritor não consegue isolar as manifestações das artes plásticas e o elemento musical do literário. Como, aliás, é característica de todos os artistas armoriais: suas produções literárias, musicais, de tapeçaria, escultóricas, pictóricas, de dança, cinema e teatro mantêm entre si uma estreita relação.

Finalmente, a preferência de Suassuna pelo termo “armorial” se dá por uma razão estética: “armorial tem bela sonoridade, é uma palavra que canta”. (SANTOS, 1999, p. 25). Segundo Idelette Muzart Fonseca dos Santos, para o autor é assim, as palavras “soam”, se destacam, pois

[...] ao longo da obra de Ariano Suassuna, e em particular no *Romance d'A pedra do reino*, aparecem palavras privilegiadas que o narrador qualifica de “palavras sagradas” e que passam a constituir verdadeiro “tesouro”. São palavras escolhidas tanto devido a seu sentido próprio quanto a sua origem, frequentemente popular, e sua sonoridade. (SANTOS, 1999, p. 25).

1.2.3 Artes armoriais

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

Ariano Suassuna

As relações transtextuais, no âmbito das artes, são tão antigas como a própria Arte. Desde a Antiguidade, muitos críticos literários e filósofos

³⁴ SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial** (ilustrações). Recife: Universitária UFPE, 1974; 2ª ed. rev. e amp., sem ilustr., separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento. 4 (1): 39-64. Recife: Condepe, jan.-jun...

estabeleceram comparações entre as artes. A definição mais antiga e mais célebre é a de Simonide, poeta grego (556 – 468 a.C.), para quem a poesia é uma pintura falante e a pintura uma poesia muda. Seguindo-se às reflexões de Simonide, comentários sobre as práticas dessa natureza podem ser observadas em Horácio, em sua famosa carta aos Pisões – *Epistula ad Pisones* – onde estabelece o topos do *Ut pictura poesis*, aproximando poesia e pintura.

Não é incomum que escritores se inspirem no trabalho de pintores e vice-versa. Ao estabelecer considerações sobre essas relações entre texto e pintura, Michel Butor (19--, p. 32) aponta a ilustração feita de um texto do escritor por um pintor, ou o comentário feito pelo escritor sobre a imagem do pintor, como exemplo de colaboração. Há ainda escritores que dão títulos a obras picturais ou escultóricas ou casos em que “em um determinado movimento, um grupo ‘adota’ um escritor, que passa a intervir, significativamente na pintura de seus integrantes”. (CARDOSO SALLES, 2000, p. 113). Transcendendo o *status* das artes, ciências (ditas humanas) tais como a psicanálise conectou-se com a literatura e a pintura tomando-os como tema e inspiração de suas considerações acerca dos mitos e dos complexos individuais e universais do espírito humano.

São inumeráveis os exemplos das relações transcontextuais e intercontextuais que envolvem literatura, artes plásticas, dança, música, tapeçaria e arquitetura. O Brasil, um país com uma inigualável vocação para a miscigenação racial e cultural, é fértil no que respeita a essas práticas, o artista local não parece intimidar-se com as diferenças e características específicas de cada arte. Assim, essas mesclas artísticas convivem, lado a lado, encurtam distâncias entre si e ocupam um cenário multifacetado, onde se deslocam personagens e temas num perceptível dinamismo intersemiótico em sincronia e também na diacronia de suas linguagens específicas.

No caso particular das artes armoriais existe, segundo declarações de Suassuna, uma “complementariedade das disciplinas artísticas” que devem, essencialmente, “manter estreitas e contínuas inter-relações”. (SANTOS, 1999, p. 56). O grupo de artistas armoriais tem ainda a seu favor como elemento aglutinante e facilitador de suas interações artísticas a circunscrição a um espaço físico específico conforme se registrou anteriormente. Mas, sua reunião

se dá, muito especialmente, em torno de um objetivo comum a todos: valorizar uma arte popular fincada na tradição, mas viva e pulsante em nossa cultura atual, considerando-a matriz de sua concepção artística e base para sua produção, a um só tempo em formas eruditas e autenticamente brasileiras. Assim sendo, seu raio de ação se expande consideravelmente em busca dos elementos que contribuíram para a construção da nossa “arte popular”, entre os que predominam suas raízes ibéricas.

O trabalho dos artistas armoriais constitui uma teia multiforme, uma vez que eles se propõem a buscar uma determinada estética de organização formal mais complexa (própria do erudito), mas, ao mesmo tempo, transfigurada pela exposição evidente de sua raiz popular, que consideram fundante da manifestação artística nacional. O folheto de cordel é para eles o modelo exemplar dessa manifestação artística, na medida em que representa a poesia mágica do romanceiro, a xilogravura e a música sertaneja, presentes em sua especificidade artística, que, a exemplo do Romanceiro Espanhol, é poesia destinada ao canto.

Além disso, o armorial pretende agudizar a percepção dos atributos sensoriais da arte como manifestação humana das mais ancestrais. A própria opção pelo termo armorial, considerando seu significado genérico e aqueles que Suassuna lhe imprime, antecipa o hábito do autor de aproximar extremos, de reunir em uma, coisas diferentes e até díspares. É justamente o conceito central de tantas expressões artísticas sob uma mesma proposta e a tendência reflexiva que tornam novo o antigo costume transfigurado que caracteriza mais marcantemente esse Movimento.

Quando define Arte Armorial Brasileira, Ariano Suassuna evoca sua aproximação com a música popular: “A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação [...] com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares [...]”. (SUASSUNA³⁵, 1973 apud SUASSUNA, 1977, p. 39). Essa aproximação remete a dois vínculos, em realidade, à música mesmo, na acepção comum dada ao substantivo e ao que há de musicalidade nas outras artes, principalmente na literatura. É essa sonoridade, particularmente, que cativa a atenção do escritor durante a leitura

³⁵ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial do Nordeste. **Jornal da Semana**. Recife. Publicado em: 20 maio. 1973.

de um texto. O som das palavras “sagradas” tem um poder especial quase mágico, capaz de reinventar uma sintaxe ou re-elaborar um conceito ou ideia. Não é, portanto, de se estranhar que a música haja sido no contexto das artes armoriais a que mais rapidamente evoluiu. Diz Santos que “as etapas dessa evolução correspondem à aparição e desenvolvimento das diversas formações instrumentais que ostentam o caráter e a especificidade armoriais”. (SANTOS, 1999, p. 59).

1.2.3.1 A música: breve histórico

É bem verdade que na área musical a intenção nacionalista de inspiração popular e tratamento erudito já começara a motivar compositores brasileiros desde o século XIX, muitas décadas antes das notas armoriais soarem nos palcos do país.

Esse trabalho já se reportou aos esforços de Carlos Gomes e de Villa-Lobos para a obtenção de um registro melódico de feição nacional, que representou a ponta de lança para novos artistas e novas ideias. A Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, traria algumas novidades e novas perspectivas no cenário cultural nacional. Os artistas desejavam romper com o tradicionalismo e no campo musical, curiosamente, a revisão de conceitos na área impôs nova maneira de pensar o “autenticamente nacional” e de relacionar o erudito e o popular.

Para Mário de Andrade, escritor, músico e mentor do movimento nacionalista musical, o folclore será a resposta e o caminho para uma independência cultural e para a formação de uma tradição musical autêntica. No entanto, é consciente de que o nacionalismo folclórico é apenas “uma etapa do desenvolvimento cultural e social do país” (SANTOS, 1999, p. 177) e que, embora seja útil como “bandeira de combate, [...] como elemento de estudo e experiência, [o folclore] tem de ser superado como base de criação”. (SANTOS, 1999, p. 177). As fases, que de acordo com Mário de Andrade, representariam o processo artístico nacional seriam: fase da tese nacional, fase do sentimento nacional e fase da inconsciência nacional.

Através de estudos e pesquisas, realizados ao longo de sua vida e de uma trajetória de gestões de órgãos políticos vinculados à cultura, Mário de Andrade buscou incansavelmente novas formas, nas quais a arte erudita e o elemento folclórico se harmonizassem. Faz observações acerca das construções melódicas das músicas folclóricas, aproximando-as do canto gregoriano, e chama também a atenção dos músicos para os conjuntos instrumentais populares como possível caminho para a nacionalização da instrumentação no país. As ideias de Mário de Andrade foram vertidas inclusive em seu fazer literário ficcional e renderam-lhe uma obra singular de merecido destaque na literatura brasileira como o é *Macunaíma*, que mantém certo diálogo com os textos que escreveu durante suas “viagens etnográficas”, ao Norte e Nordeste do Brasil, e *O Turista Aprendiz*, apanhado de sua primeira viagem de pesquisa.

O trabalho do músico, folclorista e escritor - guardadas as devidas distâncias ideológicas -, aproxima-se em seu percurso, com o trabalho dos artistas armoriais: músicos, compositores e estudiosos. A trajetória de Mário de Andrade não é muito diferente daquela que palmilha Ariano Suassuna, que exerce no Movimento Armorial o papel de guia. Ariano, segundo comenta Santos (1999, p. 178), assume que a diferença entre a obra popular e a erudita se deve a que esta representa o “resultado sedimentado de ultrapassagem da música popular, realizada pelos grandes espíritos através dos tempos”. Suassuna afirma ainda que:

Partindo da simples imitação das formas populares, passará por uma fase de transposição para chegar finalmente à recriação, sua forma mais alta. A imitação é o campo do compositor popular; a recriação, o do erudito; e a transposição, o de uma espécie intermediária, importantíssima para a criação de uma música nacional. (SUASSUNA³⁶, 1951 apud SANTOS, 1999, p. 178).

³⁶ SUASSUNA, Ariano. Notas sobre a música de Capiba. In: BORBA FILHO, H. et al. **É de Tororó, maracatu**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951, p. 44.

Santos menciona que Suassuna “reencontra os três momentos definidos por Mário de Andrade” (SANTOS, 1999, p. 178) e, em outra entrevista, o autor se pronuncia sobre o assunto:

No meu entender, música popular é a música feita pelo quarto estado, quer dizer, essa imensa maioria de pessoas analfabetas que constitui o grosso da população. É a música feita pelo povo. Em qualquer país, a arte erudita é feita de superações da arte popular. Na Itália, por exemplo, existe a música popular, feita pelo povo, e tem Monteverdi, Vivaldi, que representam superações da música popular. (SUASSUNA, 1996).

Ariano defendia a música do sertão nordestino, área da cantoria (em oposição à área litorânea, área do coco, e a área dos *autos* nos estados de Alagoas e Sergipe) como ponto de partida para uma música erudita nordestina. Segundo a exposição de Santos, essa expressão musical é, segundo Suassuna, “[...] herdeira das músicas extra-européias (música indígena, música íbero-árabe ou íbero-mourisca [...] e também do canto gregoriano ou cantochão [...] intermediária entre a música oriental, pelo que traz de teorias gregas e de práticas hebraicas, e o conceito tonal harmônico europeu, do qual já contém a semente”. (SANTOS, 1999, p. 179-181). O autor afirma também que a música do litoral, que recebe a influência da musicalidade negra e ibérica mais festiva, difere da solidão da música sertaneja.

A música armorial empreende uma busca de cânones e modos atuais, que remontem, porém, às origens, incorporando o que lá existe das formas árabe, norte-africana, judaica, grega e medieval. Suassuna conclui que no Brasil essa mistura entronca em duas raízes, a popular e a que veio do Barroco, que no final se identificam numa só. A lógica de sua equação resulta na constatação de que, ao pensar-se em termos das raízes da música armorial, haverá que se imaginar o percurso: música ibero-mourisca na base da música erudita dos séculos XV e XVI, que, por sua vez, é uma das influências do Armorial, por um lado, e, por outro lado, pensar-se-á nas músicas e danças africanas e indígenas no fundamento da música popular nordestina que, por seu turno, também influenciam a música armorial. Esta desenvolverá os elementos eruditos presentes na música popular.

Quase uma década antes de surgirem as primeiras composições armoriais, foram escritos artigos contendo reflexões sobre o esboço e sobre as previsões de sua música. O primeiro grupo de compositores e executores da música armorial a reunir-se em torno de Suassuna foram: Jarbas Maciel, Capiba, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Guerra Peixe. Todos eles eram compositores e músicos experientes e de importância no cenário musical regional e nacional. Além deles, outros músicos acompanhavam os trabalhos do grupo, cujas primeiras composições, são referidas no comentário de Santos:

[...] um galope, de Guerra Peixe, uma peça para violino e viola de Capiba [...] E um cavalo marinho, de Jarbas Maciel, Cussy de Almeida e Clóvis Pereira, baseado em temas populares gravados por pesquisadores da universidade. (SANTOS, 1999, p. 59).

Tendo como modelo o terno, um conjunto popular formado por flauta, pífano e rabecas, espécie de violino rústico e ainda hoje fabricado em algumas localidades nordestinas, formou-se o primeiro quinteto de música armorial, que, fazendo uso da flauta, substitui a rabeca por um violino clássico e inclui uma viola de arco e uma percussão que lembra a popular zabumba. Os integrantes desse quinteto Cussy de Almeida, Jarbas Maciel, José Tavares de Amorim, Rogério Pessoa e José Xavier, com eventuais participações do violonista Henrique Annes, criaram em 1969 as primeiras composições armoriais. Todos esses músicos incorporaram-se mais tarde à Orquestra Armorial, que se apresentaram pela primeira vez quando do lançamento oficial do Movimento em 18 de outubro de 1970.

A Orquestra, fundada pelo então diretor do Conservatório de Música de Pernambuco, Cussy de Almeida, contava com a estreita colaboração de Suassuna, que supervisionava os trabalhos de criação. Suassuna criou a capa do disco que a Orquestra lançou em 1975, escrevendo-lhe também o texto de introdução. Neste disco e em outras gravações da Orquestra Armorial, o público podia escutar a música que resultara das propostas teóricas do Movimento. As composições foram criadas individualmente e em grupos e homenagearam escritores, suas obras e cantadores populares.

Mais tarde, no início dos anos setenta, outro quinteto se formaria, organizado por Ariano. Este grupo adotaria os instrumentos populares e receberia a orientação de músicos que deles arrancavam originalmente suas músicas e melodias. Assim, Antonio José Madureira, Edilson Eulálio, Antonio Carlos Nóbrega de Almeida, José Tavares e Jarbas Maciel, (que deixa o grupo antes da sua primeira apresentação), mostraram-se ao público, pela primeira vez, em novembro de 1971 na Igreja do Rosário dos Pretos. Segundo os comentários de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 61), nesta apresentação, escuta-se na primeira de três partes, uma sonata barroca de Scarlatti, uma contradança de Fernando Ferandière, um andante de Vivaldi e um allegro de Haendel, portanto, primeiro ouve-se música clássica europeia; na segunda parte, soa o Barroco brasileiro de uma peça extraída do *Te Deum* de Luis Álvarez Pinto, *Missa*, de José de Lima. Finalmente, a terceira parte é dedicada à música armorial, com a execução de três peças de Madureira e duas de José Generino de Luna, um antigo colaborador dos músicos armoriais. Conhece-se assim a orientação musical do Quinteto Armorial.

Esta formação acolheria mais tarde o marimbau de Fernando Torres Barbosa e o pífano e a flauta de Egildo Vieira do Nascimento (substituído depois por Antonio Fernandes de Farias) e gravaria quatro discos, sendo o primeiro deles intitulado *Do Romance ao galope nordestino* saudado pelo crítico José Ramos Tinhorão do *Jornal do Brasil* como “um milagre” realizado por músicos que “*transportam numa ponte de quatro séculos a Renascença para o Nordeste*”. (TINHORÃO, 1974). Tinhorão compara ainda o disco do quinteto, em termos de valor para as artes, com a descoberta de petróleo da bacia de Campos, em termos de valor para a economia, argumentando que sua música “vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar cultura autenticamente nacional”. (TINHORÃO, 1974). O segundo disco, *Aralume* é quase inteiramente de autoria de Madureira, e ele se inspira na obra suassuniana, *O Homem da vaca e o poder da fortuna* para criar uma suíte em quatro movimentos.

Em 1975, Suassuna e Madureira criaram a Orquestra Romançal Brasileira que absorveu o quinteto armorial, tendo em seus músicos as figuras principais da Orquestra. Suassuna e Madureira assumirão que a Orquestra Romançal representa o Movimento Armorial na área musical. Em seu repertório

a mencionada orquestra cria novos arranjos para algumas peças do quinteto e, como novidade, introduz o canto, apresentando romances tradicionais de origem ibérica. Embora os músicos do Quinteto, tenham sido contratados posteriormente pela Universidade Federal da Paraíba para realizar pesquisas sobre a música popular, eles continuaram seu trabalho como musicistas. Gravaram novos discos, com base em suas pesquisas, o primeiro dos quais, *Quinteto Armorial*, contou com a participação da Orquestra Romançal.

Ariano Suassuna idealizou para a música armorial a recepção de influências dos ritmos e cantos africanos – o elemento dionisíaco no litoral, bem como das danças dramáticas ibéricas – Nau Catarineta, Reisado – e, em oposição e complementaridade, a dos solitários cantares do sertão nordestino. A música armorial seria, portanto, a afluência de dois veios: no primeiro, as músicas e danças africanas e indígenas que já haviam absorvido a homofonia, o contraponto e o modal do barroco trazido dos jesuítas, sem passagem pelas formas melódicas e polifônicas que se seguiram, resultando na música popular nordestina atual e antiga simultaneamente; o outro veio absorvia a música ibero-mourisca, já contida na música erudita dos séculos XV e XVI, aqui recolhida e incorporada às cantorias e danças; tudo isso se encaminhava, como recurso e proposição, para novas buscas estéticas e novas técnicas. O Nordeste, como repositório mais intacto das heranças ibéricas, devidamente aclimatadas às outras influências musicais, representa para os artistas armoriais o recorte geográfico de suas fontes e de sua inspiração.

1.2.3.2. Artes Cênicas

Diz Idelette Muzart Fonseca dos Santos que “Nenhuma arte permite aproximar-se mais da ‘armorialidade’ do que o teatro”. (SANTOS, 1999, p. 235). Sua ênfase ao fazer tal afirmação deve-se, primeiramente, ao fato de que o teatro é uma arte que, mesmo destituída da possibilidade do improviso, devido à obediência ao texto dramático, mantém, em seu estatuto de representação oral, a “riqueza do canto e a música das palavras”. (SANTOS, 1999, p. 235). Outro aspecto importante é que em sua encenação integram-se

todas as dimensões artísticas do Movimento. Nela, conjugam-se a poesia, a música e as artes plásticas. Desta forma, com amparo na autora citada, deduz-se que o teatro converte-se no espaço por excelência da armorialidade.

Ligia Vassalo frisa a importância do teatro para a transposição das fontes populares rurais ao mundo urbano letrado, “não só por ser privilegiado pelo projeto estético armorial, mas também como intermediário entre a oralidade do espetáculo e a fixação do documento escrito”. (VASSALO, 2000, p. 149).

A referência de Vassalo ao privilégio do teatro, dentro do projeto estético armorial, explica-se de certa forma pelo fato de a arte armorial haver sido gestado durante o período de intensa produção teatral de Ariano Suassuna no Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP e no Teatro Popular Nordestino - TPN, fato que o transformou em arte experimental e pioneira a perseguir uma expressão armorial, convertendo-se ainda em mola-mestre para as outras manifestações artísticas do Movimento.

Os integrantes do TEP, e posteriormente os do TPN, convivem intimamente com a realidade dos espetáculos e produções de arte popular. Buscam nela um modelo possível, motivados por três fatores, em especial: a inexistência de fronteiras precisas entre as artes populares (elas se comunicam entre si e com a arte dita erudita); a crença de serem elas o sustentáculo seguro para a construção de uma arte genuína e o reconhecimento de que a falta de recursos nos espetáculos é devidamente superada pelo improviso e pela criatividade. Será, portanto, em estreito contato com a arte popular e com seus artistas, que o teatro armorial florescerá e, desde seus primórdios, apoiado em uma crença democrática que motivou suas apresentações em locais abertos, prisões e hospitais.

Como gênero literário, o texto teatral recorre ao Romanceiro Nordestino, como já tivemos oportunidade de sublinhar. Acolhendo as histórias dos folhetos de cordel, do folclore e das lendas regionais, manterá ainda um estreito contato com o circo e com os espetáculos populares, através de sua cenografia, vestuário e do que nele existirá de aproximação com a dança e o malabarismo (entre outras características mais específicas da linguagem circense e espontânea dos espetáculos populares). As possibilidades e

interação entre o teatro e o cordel são descritas por Santos nos seguintes termos:

O texto popular fonte de inspiração e modelo narrativo das obras armoriais [...] manifesta-se aqui de três modos: um modo constitutivo, quando o folheto é utilizado pelo escritor como “material de base” e submetido à reescritura; um modo ilustrativo, quando o texto popular é citado ou interpretado, funcionando como referência cultural; um modo participativo, quando um personagem de folheto ingressa no universo teatral de Suassuna. (SANTOS, 1999, p. 235).

A história do teatro armorial confunde-se com a história do teatro de Suassuna, seu idealizador e maior expoente. Assim, o cordel torna-se material constitutivo de seu trabalho. É o próprio autor quem anuncia em textos e entrevistas a origem de suas peças, que, comumente, são adaptadas de um ou de vários folhetos. O que ocorre é que o escritor em causa dará ao seu teatro outra dimensão, através de meios próprios para realizar a transposição do popular para o campo da arte erudita, de sua força criadora e dos elementos formais de sua literatura, de maneira a universalizar o sentido do tema original pelo qual foi seduzido.

Em 1947, Suassuna escreve sua primeira peça teatral, motivado pelo prêmio Nicolau Carlos Magno a que efetivamente faz jus. A peça *Uma Mulher vestida de sol* já está baseada no Romanceiro Nordestino. A peça retrata o drama humano em um igualmente dramático cenário do sertão (o que será atenuado pela opção do riso em seu teatro posterior). Ariano, propositalmente resgata (na versão original da peça e em sua reescritura, anos depois) as “excelências” e os cantos fúnebres, em uma prosa de feitio poético, acentuado pela inserção da forma de alguns versos entremeados no texto. É esta sua primeira tentativa de recriação do Romanceiro Popular Nordestino. Em 1948, sua peça *Cantam as harpas do Sião* é levada ao público sob a direção de Hermilo Borba Filho, o que representa a estreia de Ariano nos palcos e a inauguração do projeto de teatro ambulante do TEP (inspirado no teatro ambulante “La Barraca” de García Lorca). Borba Filho, depois de ler o poema de Suassuna, “Os Guarabiras” incitara-o: “você precisa tomar conhecimento do teatro de García Lorca.” (SUASSUNA, 2007, p. 18). O TEP

encenaria, logo em seguida, *A Sapateira prodigiosa*, de autoria do dramaturgo espanhol, e Suassuna se veria, no para sempre de sua obra, irmanado com a obra do para sempre jovem poeta espanhol.

As duas primeiras peças de Ariano Suassuna, *Cantam as harpas do Sião* e *Uma Mulher vestida de sol*, têm em comum o fato de que se conectam estreitamente com sua poesia, contaminando-se do veio dramático das composições líricas, que, assim como seu teatro, também descendem do Romanceiro Popular Nordeste diretamente e, indiretamente, do Romanceiro Ibérico. Sobre *Uma Mulher vestida de sol*, e sobre sua literatura em geral, Suassuna salientava “a semelhança existente entre a terra da Espanha e o sertão, o romanceiro ibérico e o nordestino.” (SUASSUNA, 1964, p. 13). O autor também afirmava que:

[...] o que fiz foi tomar um *romance* popular do sertão e tratá-lo dramaticamente, nos termos da minha poesia – ela também, filha do Romanceiro Nordeste e neta do ibérico [...] Procurei conservar na minha peça o que há de eterno, de universal e de poético no nosso riquíssimo cancionero onde há obras primas de poesia épica, especialmente na fase denominada *do pastoreio*. [...] o que prova mais uma vez [...] que minha Literatura era filha da Literatura Popular nordestina e neta da ibérica. (SUASSUNA, 2008, p. 173-183).

Com relação à sua primeira versão da peça *Cantam as Harpas do Sião*³⁷, escrita quando ainda era protestante (religião a que haviam aderido sua avó e sua mãe), Suassuna imprime-lhe certo caráter puritano que se diluirá em sua segunda versão, com o título *O Desertor de Princesa*, reescritura realizada uma década depois. Nela predominará uma atmosfera amorosa e violenta, mais condizente com a realidade sertaneja. Esta versão estará também mais acorde com o momento político pelo qual passa o país na época em que se desenrola a trama (Guerra de Princesa, Revolução de 30) e com a moral do catolicismo praticado em todo o sertão (que se manifesta com o culto – afetuoso - à Virgem, tema caro à poética de alguns escritores espanhóis medievais, e com a exaltação das virtudes teológicas), reforçando ainda mais a aproximação com o teatro de García Lorca e suas peças localizadas na

³⁷ Fizemos referência na página 26 à troca de nome da referida peça.

Espanha rural. Essa segunda versão ganha, portanto, em densidade, ao tocar temas tais como honra família, fé, morte, rejeição e incesto, importantes para o homem em geral e particularmente candentes no sertão. A atmosfera trágica da peça é realçada pela inserção do elemento cômico através da rasura e ridiculez do Bacharel Orlando e do Delegado de Polícia, personagens que contrastam fortemente com a estrutura dos demais.

Seria apenas em 1950 que Suassuna escreveria sua primeira comédia, *O Auto de João da Cruz*, que ganha o Prêmio Martins Pena. A peça fundamentava-se em três folhetos de cordel: *A História de João da Cruz*, de Leandro Gomes de Barros, *História do príncipe do Barro Branco e a princesa do reino do Vai-Não-Torna* de Severino Milanês da Silva e *O Príncipe João Sem Medo e a princesa da ilha de Diamantes*, de Francisco Sales Areda. Por intermédio da reescritura de folhetos na composição do *Auto de João da Cruz*, ele inaugurou uma nova relação com o cordel, relação que se mostraria duradoura e profícua em sua obra teatral e que o influenciou no processo de reescritura dos folhetos. Esse processo, no entanto, passaria por duas etapas, a dos entremezes, que, conforme observa Santos (1999, p. 236), corresponde ao período em que o autor escrevia para um público estudantil e popular e destinava sua produção ao teatro de bonecos do TEP e a etapa de escritura das peças, autos ou farsas, calcadas nos próprios entremezes ou apelando diretamente ao texto popular.

Sua peça mais famosa, *O Auto da Compadecida* é um dos exemplos mais adequados das variantes que essas duas etapas proporcionavam ao autor. Nela, cada ato baseia-se em um ou mais folhetos populares. São eles: *O Enterro do cachorro* de Leandro Gomes de Barros, o anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*, *A Peleja da alma*, de Silvino Pirauá de Lima, e *O Castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, que já havia sido recriado - como entremez - por Suassuna em 1953.

Esse último entremez pode representar um estágio adaptativo intermediário entre uma etapa e a seguinte, como demonstra um quadro sinóptico criado por Santos (1999, p. 239), onde a autora traça um esquema comparativo entre o folheto e o texto teatral de Suassuna. Neste quadro, percebe-se a fidelidade de Suassuna à narrativa do folheto, como bem expõe a pesquisadora. Santos também salienta que os temas reelaborados pelo escritor

são universais. Encontrados nos contos tradicionais e *fabliaux* medievais, e até muito antes, esses temas foram também reelaborados por grandes nomes do teatro espanhol do século XVII. Há, de fato, uma coincidência temática entre a peça *O arco desolado* de Suassuna e *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca. A concepção filosófica grega da vida como um sonho, explorada por ambos os autores, remonta ainda ao pensamento hindu, à mística persa e à tradição judaico-cristã.

Para fornecer uma ideia mais consistente sobre a difusão e a antiguidade das temáticas comuns às dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste, Santos faz uma retrospectiva das alusões a testamentos de animais, com as variantes de cada época. O assunto foi tratado em obras muito diversas, como no verbete *cadhi* da Biblioteca Oriental de Herbelot; na França seiscentista, no cerne de uma coletânea de contos turcos de Lamai, no texto *Testament de l'âne*, de Ruteboeuf, aludido por um *fabliau* de mesmo título e num romance como *Gil Blas de Santillane* (1715-1735), de Lesage, onde a tradição oriental da narrativa fica evidenciada no livro V, Capítulo I. Além das referências anteriores, entre outras. Encontramos o mesmo tema na literatura de cordel, ou literatura de cegos, portuguesa.

Quanto ao tema do animal que defecava ouro e o da bexiga de sangue, há registros precisos da sua grande popularidade. O próprio Cervantes inclui em seu *Quixote*, nas bodas de Camacho, o tema da bexiga, que aparece também em *O Asno de ouro*, de Apuleio. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Ariano (2000, p. 25) comenta a respeito de sua surpresa quando críticos dos países que levaram a peça o *Auto da Compadecida* ao palco – França e Espanha – reconheceram os temas do enterro do cachorro e do cavalo que defecava dinheiro, respectivamente, como pertencentes a obras de conterrâneos seus. No caso da Espanha, novamente *Dom Quixote* inclui igualmente uma versão desse tema. Outro crítico, diz Suassuna, também espanhol, encontra as raízes dos dois temas no norte da África. Trouxeram-nos os árabes à Península Ibérica de onde vieram ao Nordeste brasileiro³⁸. Essas bases populares do teatro suassuniano, emprestadas principalmente dos folhetos de cordel, dialogam originalmente com o teatro cristão, com traços

³⁸ Cf. SUASSUNA, Ariano. In: **Ao sol da prosa brasileira**. 2000.

ideológicos medievais (tom moralizante, maniqueísmo), mas também com a tradição do teatro clássico grego (Euricão de *O Santo e a Porca* tem em Euclião, de Plauto, seu modelo), a *Commedia dell'arte* e o teatro clássico espanhol (Calderón de la Barca, em especial).

A influência marcante do teatro ibérico seiscentista no teatro suassuniano não se limita, no entanto, à obra intelectual e cerebralmente barroca de Calderón (autor que representa, no período, a passagem do teatro simples e popular ao estilo dramático mais artificioso e elaborado) pela qual Suassuna confessa especial interesse e estima. Desde os seus inícios, com Lope de Vega, *O Fénix*, ou o “*monstruo de la naturaleza*” nas palavras de Cervantes, esse teatro que influenciará o autor nordestino altera significativamente o cenário teatral na Espanha do século XVII, justamente pela proposta inovadora de uma criação despojada das normas e convenções classicistas, antenada com seu tempo. Lope, influenciado por autores valencianos, cria peças que agradam indistintamente ao público aristocrático e às massas analfabetas, que começam a acorrer às apresentações nos *corrales de comedia*. Seu sucesso se devia ao temperamento engenhoso que possuía e à sua habilidade de criar um modo de expressão que equilibrou a “linguagem culta da tradição literária e a coloquial, usada na vida cotidiana”. (MARÍN, 1990, p. 72). Será esse, pelo menos inicialmente, o ponto de convergência entre o teatro seiscentista espanhol e o do autor contemporâneo brasileiro da Paraíba. Em seu afã transbordante e sua reconhecida ambição literária - “como escritor sou ambiciosíssimo [...] posso dizer que de algum modo procurei a vida toda realizar essa ambição de ser um grande escritor.” (SUASSUNA, 2000, p. 46) - Suassuna dedicou-se, como Lope de Vega, à poesia e à prosa. No caso de Suassuna, o âmbito da literatura é por ele extrapolado, abarcando as artes plásticas com suas iluminogravuras e desenhos.

Essa característica multiartística é uma marca exploratória de cada gênero a que se dedica Suassuna, inclusive – o que aqui particularmente nos interessa – sua dramaturgia. O autor paraibano escreve dramas e comédias, autos, farsas e entremezes e peças para mamulengos, com pitadas de elementos circenses ou fortes doses deles, herança, que, segundo afirma, vem do romanceiro popular. Da mesma forma, interfere na encenação ou na linguagem cênica não verbal dando instruções a esse respeito no corpo da

peça. Atenta às prerrogativas do popular, mantendo um nível de simplicidade compatível com o “espírito em que foi concebido e realizado”. Desta forma, seu teatro tem um apelo e alcance popular que em outros gêneros literários a que se dedica não pôde alcançar plenamente, mesmo lançando mão neles todos da tradição popular como elemento basilar.

Para equilibrar o que Suassuna dualiza e unifica, em um só criador, como *Hemisfério Rei e Hemisfério Palhaço*, de significado óbvio, as características de orientação mais popular (espontaneidade, teor poético narrativo, ações abundantes e sucessivas) convivem com características mais fortemente vinculadas ao teatro clássico, tais como certa estilização formal, redução do humor e simplificação da ação em benefício da introdução da expressão de reflexões morais e filosóficas. A matização do elemento popular (que mantém vínculos com o teatro de tipo lopesco, na Espanha) deve-se especialmente à identificação do autor com seu *Hemisfério Rei*, voltado para temas de maior densidade psicológica, tratados com maior rigor estilístico e que redundam em alguns casos em monólogos ao estilo calderoniano.

No que respeita à relação com o romanceiro popular, o teatro armorial de Suassuna vale-se às vezes da condensação do tema ou da substituição de um por outro, proveniente de um folheto diferente, ou ainda por um conto que permanece apenas no domínio da oralidade, sem o suporte escrito do folheto. O escritor pode também estender um episódio em detrimento de outro. Esse teatro mutante, que busca acomodar-se ao gosto do autor e do público e que faz uso de recursos, os mais variados, tais como os mnemônicos (a repetição, a rima), os expressivos (o gestual e a vestimenta), e os recursos musicais (instrumentos, canto), imitam, ainda, a apresentação do jogral medieval que, para obter as graças da audiência, e para o bem da rima ou das circunstâncias momentâneas, recria versos e transforma a história, de modo a realçar os aspectos ou os fragmentos mais apreciados pelos públicos diversos.

Todos esses processos ajudam a manter a coesão e a coerência de histórias distintas. Essas operações transtextuais tornaram-se uma marca do teatro suassuniano. A adaptação do cordel é um processo de transcontextualização, na medida em que a linguagem do folheto é vertida para outro meio, o teatro. Os empréstimos de Suassuna, no entanto, não se limitam à história, pois ele recorre a “procedimentos próprios da criação popular para

elaborar sua peça e transformar o ‘material bruto’ do folheto” (SANTOS, 1999, p. 242). A estrutura narrativa linear é preservada sempre e quando se recorre à poesia popular não há correções estilísticas; estas, se, ou quando, ocorrem, não alteram as expressões de cunho proverbial. Recursos mnemônicos tais como a repetição, muito usados nas longas gestas medievais, são correntes no cordel e na cantoria. Por outro lado, para o expectador do teatro, diferente do público mais rural do folheto de cordel, esses recursos são modificados: a visualidade substitui artifícios tais como o apelo à repetição. Por outro lado, são necessários certos acréscimos explicativos, desnecessários ao público original do cordel, ou recursos adaptativos, próprios da transposição de uma linguagem à outra. Conforme a conclusão de Santos,

[...] essas supressões ou deslocamentos traduzem uma mudança de linguagem – as repetições do folheto são necessárias à memorização do texto escrito, que conserva uma ligação estreita com a oralidade. A linguagem teatral dispõe de outros meios para reter e manter a atenção dos espectadores [...]. (SANTOS, 1999, p. 243).

Entre os processos adaptativos do teatro armorial destaca-se a atualização de certos elementos e personagens ou tipos do domínio da oralidade, do folclore. Este procedimento já é realizado também no próprio folheto de cordel, quando resgata um conto ou história da oralidade: barões são substituídos por coronéis, barras de ouro por moedas, reis por fazendeiros e assim por diante. Essas adaptações são necessárias à manutenção da verossimilhança e, no caso do folheto, para promover uma identificação do autor com seu público. O processo não se dá à custa do desaparecimento do elemento maravilhoso no universo do folheto. Este ainda permanece num tipo de cordel de muita aceitação: nele, dragões, reis, príncipes e princesas, os encantamentos e os desafios heróicos, povoam histórias que, cativando a atenção e o agrado do público, se distanciam de sua realidade e o conduzem ao seu próprio reino do faz de conta. O sertão herdou, além do ciclo carolíngio e sua suposta veracidade histórica, as histórias do ciclo artúrico de cavalaria com os seus elementos maravilhosos, passados ambos os ciclos, por todas as transformações ditadas pelo tempo.

De especial relevo na transposição do folheto para o teatro, e no caso de Suassuna, também para o romance, é a manutenção do protagonismo do personagem malandro-picaresco ou a importância de sua presença junto a outro tipo destacado. A figura do quengo ou amarelinho da literatura popular e das histórias que se mantêm apenas no domínio da oralidade é comum na literatura de formato erudito. Nela, ele recebe o nome de pícaro, ou de malandro, em função de certas especificidades do personagem ou da abordagem crítica. Idelette Muzart Fonseca dos Santos em seu *Em demanda da poética popular* (1999) opta, em várias ocasiões, pela designação justaposta “pícaro-malandro” como solução para o impasse que separa, de um lado, um significativo setor da crítica literária e, de outro, alguns autores, críticos e o próprio Ariano Suassuna, que dá preferência ao substantivo “pícaro”, para caracterizar seus personagens. Cancão e João Grilo são os exemplos mais famosos desses “tipos” populares transpostos para o teatro armorial de Suassuna. Ao debulhar suas genealogias, surge o folclórico Pedro Malasartes e o seu congênere hispânico, Pedro de Malas, de Urdemalas ou de Urdemales, que protagonizam narrativas curtas orais e, por sua vez, descendem de personagens da literatura oral ocidental.

No teatro armorial, esses anti-heróis populares se convertem quase sempre em protagonistas. É o caso de João Grilo, no *Auto da Compadecida* e de Cancão (de Fogo) em *O Casamento suspeito*. Do primeiro ressaltou-se, no cordel, a dimensão de “sábio popular”; já Cancão de Fogo, é, nas palavras de Santos, o “mais original e o mais brasileiro dos pícaros-malandros criados por Leandro Gomes de Barros.” (SANTOS, 1999, p. 251). Isso porque o personagem transcende os temas de picardia e exemplaridade para trazer à tona, em suas aventuras, dados histórico-político-sociais contemporâneos, acentuando o tom de sátira social que migrará para o teatro de Suassuna, a modo de crítica feita aos diversos estatutos da sociedade representados por bispos, padre e sacristão, à burguesia, na figura do comerciante, e à “nobreza” local na figura de fazendeiros poderosos ou orgulhosos.

Apesar da enorme liberdade que Suassuna se permite ao transpor para o seu teatro armorial os amarelinhos e quengos dos folhetos e da literatura oral, o autor lhes adjudica, ou reforça neles, características próprias do pícaro hispânico conhecidas do autor, um confesso admirador de *Lazarillo*

de *Tormes*. Entre essas características, ressalta sua condição de caminhante devido a uma ruptura precoce da estrutura familiar do protagonista, que não volta a ser reconstruída e à busca de meios de sobrevivência em condições adversas. Sua errância, ao modo do “princípio de viagem” inerente ao romance picaresco, serve como pretexto para o encadeamento de aventuras sem que a ruptura pareça forçada, além de facilitar a leitura episódica, pois embora o personagem venha a ser o vínculo de ligação entre os episódios, eles permanecem passíveis de leitura isoladamente.

O amarelinho, personagem do folheto e da literatura oral, é um solitário e sua solidão só se ameniza quando consegue um amigo ou cúmplice. Essas amizades ou camaradagens serão, no entanto, quase sempre, pouco duradouras, dado à sua errância e/ou à sua incapacidade (graças ao seu caráter desconfiado) de estabelecer relações de empatia reais com o outro. Esta errância solitária também é comum no romance picaresco espanhol. O pícaro vive sozinho ou, como acontece com Pablos e Don Diego no *Buscão* de Quevedo, sua relação de infância e juventude não resiste à sua fase plenamente pícara, rompendo-se com o ingresso definitivo de Pablos na estrada e na vida picaresca que culminará mais tarde em uma surra encomendada por Don Diego como castigo aos delitos de seu antigo criado e amigo. As outras muitas convergências serão tratadas oportunamente, no terceiro capítulo quando se confrontará o personagem Quaderna com o pícaro clássico espanhol.

Na literatura de todos os tempos são comuns as duplas masculinas formadas pelo protagonista (herói ou anti-herói) e um subalterno que funciona, via de regra, como seu contraponto, ideológico ou quando menos, social. A grandeza ou vilania do primeiro se verá realçada pela condição de inferioridade social ou superioridade moral daquele que o acompanha. Também outras características, menos maniqueístas, tornam-se visíveis através deste artifício. Entre as duplas antagônicas célebres estão D. Quixote e Sancho Pança. Esse último realça a personalidade sonhadora de D. Quixote com sua pragmaticidade, pelo menos em suas primeiras aventuras; já no século XIV, em *El Conde Lucanor*, obra de Dom Juan Manuel, o conde que dá nome ao livro recebia conselhos de seu experiente aio Patrônio, pretexto para a narrativa do conto e realce da experiência vital popular de vida do velho aio. Os cavaleiros

andantes permaneciam solitários (quando não tinham escudeiros), mas, muitas vezes empreendiam jornadas aventurosas em companhia de seus pares, de igual estrato social, porém, com habilidades e características diferentes. Os graciosos do teatro barroco, criação literária que substituiu o bobo do Teatro anterior, são outro exemplo desse valioso instrumento literário, que têm importante atuação no jogo cênico e que ressurgirão no teatro armorial de Suassuna. Caroba e Pinhão de *O Santo e a porca* são bons exemplos desses personagens.

É desnecessário, no entanto, recorrer à criação do companheiro, amigo ou servo do protagonista quando este não é nobre, cavaleiro ou rico-homem, quando pertence às camadas populares, tal como ocorre nos contos folclóricos e nos folhetos populares sobre quengos e amarelinhos. Nesses, mais espontâneos e menos maniqueístas, a diversidade de caráter pode estar representada em um só personagem. No teatro armorial, podemos observar algumas variações interessantes dessa estrutura popular. É particularmente curioso notar que nele há a presença do personagem “amigo”, que pode ocupar todo o espaço temporal de uma peça, e que representa o desdobramento da personalidade dicotômica dos pícaros-malandros do folclore ou do cordel, ao encarnar uma das dimensões a eles concedidas. No folheto, o pícaro-malandro é tanto astucioso como detentor de certa aura de sabedoria popular, facetas do mesmo personagem tratadas alternadamente: em um momento será o astucioso que trata de superar as dificuldades que sua vida lhe impõe através da picardia, do engodo, de pequenos delitos, mentiras e trapanças; noutra fará luzir seus dotes de orador quando desfia um repertório de provérbios, digno de um sábio-popular. Chicó, Gaspar, Simão, Pinhão e Benedito, personagens do teatro armorial de Suassuna, incorporam essa faceta, que, embora reafirme a origem popular de todos eles, em alguns casos funciona, sobretudo, como um instrumento de escárnio. Isto porque os provérbios citados, habitualmente, carregam uma conotação oposta àquela que propõe o contexto no qual está inserido o personagem e/ou o provérbio. (SANTOS, 1999, p. 252).

A obra de Suassuna tem uma constituição literária clássico-popular que dá ao autor o conforto necessário para perambular a cavaleiro entre a solidão do personagem popular e o artifício do personagem contraponto da

literatura erudita sem resvalar, em um ou outro caso, em uma simplificação. Mesmo quando o protagonista pícaro-malandro divide a cena com um co-protagonista e esse encarna mais visivelmente um desses vieses antes referidos, aquele não se verá despido dos atributos ressaltados no segundo. Há em ambos os personagens uma ambiguidade que lhes dá consistência e profundidade humanas adquiridas à luz de suas experiências vitais, em uma sociedade que, como outra qualquer, é cheia ela também de ambiguidade.

Ariano Suassuna concede a seus personagens essa consistência justamente ao superpor tipos como o sábio-popular e o astucioso em um mesmo personagem, que, ao contrário do resultado de uma simplificação, como ocorre no texto popular, adquire coerência no texto teatral do autor. Diferenciadas em sequenciamento no folheto, essas dimensões ou esses tipos literários se reúnem em um único personagem e/ou se reduplicam em outro, quando existe outro. O exemplo mais conhecido disso se verifica na dupla João Grilo e Chicó, personagens do *Auto da Compadecida*, de 1955. Embora Chicó tenha seus momentos de filósofo e seja meio ingênuo, ou “leso” como diz João, ele acompanha, participa das aventuras do companheiro e o apoia nas enroladas em que entra. João Grilo, por sua vez, é a astúcia personificada, crítico, realista, planeja para conseguir o que quer, mas dá sinais de um insuspeitado sentido de ingênua devoção quando o assunto é religioso. Sua fé é a de um temente a Deus e devoto de Nossa Senhora.

A oposição aos poderosos, que o pícaro-malandro do teatro armorial de Suassuna, intenta fazer, usando, para isso, toda a sua engenhosidade e astúcia, é talvez o que de mais próximo se possa nele encontrar, e, por extensão, na obra, de certo traço que Mário González aponta como característico do romance neo-picaresco brasileiro do “pós-milagre”. Esse traço que o diferencia do romance picaresco espanhol, e que o aproxima do romance inspirado na figura de Dom Quixote é, segundo González, “o mais marcante dessa nova picaresca, na qual os personagens centrais podiam negar o individualismo do pícaro para assumir atitudes idealistas, próprias de um Quixote” (1994, p. 316), atitudes que, às vezes, dizem respeito a projetos políticos alternativos. O traço que González reconhece nos personagens do romance não é tão evidente nos personagens anti-heroicos do teatro de Suassuna. Esses, talvez como filhos diretos do folheto e do folclore, da

oralidade, guardam as características de seus modelos populares, moldando-se à sua imagem. Substituem uma subversão de cunho político-social por uma resignação de natureza religiosa e/ou uma luta pessoal pela sobrevivência. A perspectiva de crítica social fica deslocada e, em seu lugar, surge uma crítica humana que transcende referências temporais ou espacialmente enquadradas, que apontam mais para as virtudes teologais ou cardeais, em especial, a esperança. Sobre o personagem “pícaro-malandro” do teatro suassuniano, Idelette Muzart Fonseca dos Santos afirma:

[...] permanece uma personagem intermediária e ambígua, subversivo que não pretende substituir uma dominação por outra; tenta, como Macunaíma, relativizar as leis e as morais que perpetuam a injustiça. Suassuna propõe-lhe uma outra via para escapar ao jugo do homem: a aceitação da lei divina. (SANTOS, 1999, p. 255).

Outro forte vínculo do teatro suassuniano com o pícaro-malandro das histórias orais de Pedro Malasartes ou dos quengos e amarelinhos do cordel é o posicionamento diante do trabalho e os desdobramentos disso. Eles o encaram como uma atividade que não enriquece e creem, portanto, que ser honesto não compensa. Estas ideias, que reforçam o caráter não sedentário e o espírito aventureiro de viajante do personagem estão claramente expressadas tanto em seus entremezes como em suas peças. A estrada pode ser sua “casa”, lar dos despossuídos e despidos de vínculos familiares estáveis, a mendicância, uma solução para suprir suas necessidades. O folheto de Leandro Gomes de Barros *A vida de Cancão de Fogo* é um exemplo disso:

[...]
 A mãe de Cancão de Fogo
 Decidiu-se a trabalhar;
 Cancão de Fogo não quis
 A isso se sujeitar,
 Dizendo – Não tenho força
 Para o serviço acabar

Agora para viagem
 Ou para qualquer mandado
 Achava-se de prontidão,

Não se mostrava enfadado;
 Ninguém conseguia dele
 Era trabalho pesado
 [...]
 (BARROS, 2002, p. 06).

A transposição do personagem do folheto para o teatro e depois através deste para a televisão e para o cinema parece retroalimentar o fôlego dos cordelistas, que continuam recriando as antigas histórias dos personagens, atribuindo-lhes novas aventuras, novas versões (Pedro Cem, João Cambadinha, João Tolo...) e até promovendo “encontros” entre eles. Tal é o caso, por exemplo, dos cordéis *Como Cancão de Fogo* (19--) e *João Grilo lograram um padre e um delegado* (19--), de Ione Severo³⁹ ou *O Encontro de João Grilo com a Donzela Teodora* (2006), de José Costa Leite. Entretanto, todo esse processo de transposição de elementos da cultura popular para o teatro armorial não se deu sem uma etapa prévia de transição no seio das práticas do Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP –, que teve como ponto de partida de sua escritura e como alvo de suas primeiras pesquisas o mamulengo, ou teatro de marionetes popular, especialmente cultivado no interior do Nordeste. Foi através do seu Teatro de Bonecos que o TEP encenou seus entremezes escritos com essa finalidade. Este tipo de representação dramática que, originalmente, levava à cena temas atuais e de natureza religiosa, desde o século passado já não tratava desses últimos, que deram lugar aos temas tradicionais: “várias peças para mamulengo retomam contos ou folhetos – com uma nítida acentuação da sátira social e da obscenidade: o espetáculo destina-se ao público adulto.” (SANTOS, 1999, p. 255).

A relação dialógica que as diversas manifestações da arte popular mantém entre si é uma realidade constante e dinâmica. Fica evidente quando, por exemplo, tomamos o nome Mané Gostoso que designa o teatro de bonecos na Bahia - chamado de mamulengo em Pernambuco -, e verificamos a presença de personagem homônimo, um homem com a perna de pau, no folguedo bumba-meu-boi, também chamado boi-bumbá ou pavulagem. Este exerce outra forte influência no teatro armorial. No livro *Em demanda da poética popular* (1999), Santos relata que Cheiroso, o mais famoso

³⁹ Impresso na Tipografia Lira Nordestina, em Juazeiro do Norte, (19--).

mamulengueiro de Pernambuco, começou a colaborar com o TEP logo em seus inícios, em 1947. Sua colaboração possibilitou a montagem da farsa de García Lorca, *Amor de Dom Perlimpim com Belisa em seu jardim*, além de pesquisas aos jovens escritores do Teatro. O Cabo Setenta e o Capitão, outros personagens seus, por exemplo, foram retomados por Suassuna em *Torturas de um coração*. Com a morte de Cheiroso, Suassuna passou a orientar-se também pela arte de outros mestres do mamulengo, reproduzindo em seu teatro temas e personagens do teatro de bonecos. Essa influência, mais evidente nos entremezes, matiza-se através de um novo direcionamento que lhe dá Suassuna: o de subtrair ao texto original popular o que nele há de manifestação socioeconômica, e, portanto datada, e introduzir uma visão moralizadora à moda dos *exiemplos* medievais. Este fato não representa, em absoluto, um distanciamento do extrato popular da arte, especialmente se consideramos que no cordel, por exemplo, há referências claras às leis morais, embora misturadas de modo entranhado com os costumes, a religião, a economia e outros vieses da convivência social sertaneja.

A influência do mamulengo chega às peças, através dos entremezes acompanhando o processo de adaptação desses às primeiras, o que foi anteriormente referido. No caso especial de *A pena e a lei*, que retrata o processo evolutivo do desenvolvimento da condição humana (os atores que atuam como bonecos no primeiro ato alcançam no terceiro sua condição de homens), dá-se uma aproximação maior entre a peça e sua matriz popular, característica usual no entremez.

No teatro armorial, as referências não se dão exclusivamente entre ele e as manifestações populares nacionais ou estrangeiras. O texto, elaborado a partir de uma realidade culta, dialoga também com o teatro e outros gêneros literários do âmbito da cultura erudita do país e do exterior. A poesia de João Cabral, por exemplo, é parodiada na fala de João, o poeta de *A Pena e a lei*, Calderón de la Barca e García Lorca também estão presentes no teatro armorial. Porém, a influência do folheto e dos espetáculos populares no teatro armorial de Ariano Suassuna é, definitivamente, de importância basilar. Entre os exemplos dessa influência, podem-se destacar: recursos temáticos ou estruturais, como o dinheiro, e o que de maléfico ele representa para o homem; o uso de uma introdução explicativa feita por um personagem ao público; o

recurso à dança e à música como elementos unificadores da ação ou como recursos satíricos; os debates, que estabelecem dois ou mais personagens, em torno de um tema – recurso próprio do *disputatio* medieval; o uso de provérbios e refrãos populares (muito ao gosto do teatro profano medieval e de transição como *La Celestina* de Fernando Rojas; a caracterização de personagens arquetípicos ou estereotipados; uma perspectiva maniqueísta, também muito própria do medievo, porém com vantagens garantidas aos puros de coração, aos fiéis e com franca simpatia depositada na figura do esperto, personagem que desperta empatia no público e que sempre “passa a perna” nos poderosos, nos arrogantes e prepotentes; a múltipla caracterização dos atores que assumem, assim, uma condição de entidade portadora dos vários papéis que lhe são atribuídos, (tal como no jogo do baralho com seus elementos constantes – rei, rainha, valete, etc.), e das possibilidades infinitas propostas pela criatividade das jogadas; ou essa possibilidade se dá também exemplo da *Commedia dell’arte* italiana, onde o ator se metia na pele do personagem até quando essa lhe coubesse ou comportasse, podendo no futuro encarnar outro papel. Nesta perspectiva a função representativa autônoma no jogo teatral e na vida era exercida pelo personagem e não pelo ator, de tal forma que a ele, era-lhe permitido deixar cair a máscara em plena encenação para confessar-se outro, que não o personagem a quem representava, e, assim, permitir-se alguma desculpa ou transgressão⁴⁰, o que acontece quando, ao se iniciar a peça, os atores que representam Jesus e Maria (*Auto da Compadecida*) “declaram-se indignos de assumirem tal papel como criaturas humanas que são”. (GUIDARINI, 1992, p. 15).

Como resultante da mistura desses elementos textuais e formais da literatura popular e erudita, surge um texto teatral coeso e coerente, cuja encenação guardará igualmente as características populares dos inúmeros espetáculos ao ar livre da cultura laica e religiosa do homem comum. Despidos dos artifícios e recursos que o teatro erudito oferece, o teatro, bem como os espetáculos populares, devem compensar esta escassez de recursos por meio

⁴⁰ Sobre essa característica particular da encenação, pode-se dar o exemplo citado por Santos (1999, p. 276-277) sobre um ator que interpreta o Cristo, em *Farsa da boa preguiça*, Manuel Carpinteiro, antes de uma fala que parodia uma frase bíblica, de natureza grosseira, anuncia ao público: Como eu não sou Cristo/como apenas o represento/ acho que posso dizer assim: o caso daqueles dois [...]

da inventiva e da imaginação. A versatilidade do ator em cena, representando vários papéis, tal como comentado no parágrafo anterior, é também um artifício da “economia” necessária ao teatro pensado e proposto por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, atendendo à realidade de uma condição socioeconômica do país em que viviam e, especialmente, de sua região, o Nordeste. O teatro armorial abraçará essa preocupação, inclusive por levar em conta sua vocação andarilha, o que, já desde o TEP com Hermilo e Ariano não implicava “uma visão empobrecida do teatro e da encenação”, mas, ao contrário, levava “à busca de um conceito novo”. (SANTOS, 1999, p. 274).

Amparam o jogo cenográfico do teatro armorial: o brilho e o colorido dos cacos de vidro e de espelhos, da chita florida, (as mesmas toalhas das mesas e cortinas das casas ocre de barro do sertão); as cores puras e limpas, como o amarelo da luz solar; o verde da estação chuvosa; o azul anil que caia as casas e se desvanece rumo ao céu limpo e desanuviado do sertão na seca, quando o alvor do algodão quarado assemelha nuvens esparsas como as que correm esses mesmos céus. O apuro de cores, a estética do esmero que reproduz ainda os traços da fauna mítica da cultura sertaneja, o traço preciso e seguro feito na madeira da xilografia, o flandre, reaproveitado das latas de óleo de cozinha para fazê-lo de candeeiros e de brinquedos infantis, salta da vida, desse real que brinca de lúdico e de fantasia, para os palcos, fazendo a encenação do teatro armorial festiva e colorida. Teatro e festa que se comunicam intimamente com a arte dos santeiros, dos pintores populares e dos xilogravuristas, e em cujo texto literário com ares espontâneos, simulam o improviso dos repentistas, dos atores e dançarinos do Bumba-meuboi, que tocam os mesmos temas acrescentados às histórias dos folhetos, e das lendas e causos populares. O que porventura de sobrenatural ainda aparece nele, fica por conta do imaginário rico do povo local, das histórias de “trancoso” contadas nas noites estreladas e das rezas de excelência que entoam anjos e visões, como no trecho da excelência rezada por Maria Ferreira: Já é doze hora/os anjos vieram te ver/e ele vai e ele vai e ele vai/com você. (ALMEIDA, 2002, p. 56).

Contudo, vale ressaltar, como conclui Santos (1999, p. 54), que o resultado dessa mistura não resulta em uma simples colagem do material popular à obra intelectual de um autor culto. Suassuna persegue um equilíbrio

entre fundo e forma que, quando se rompe, não é sem propósito. Assim é o caso do “confronto do popular com o intelectual” que se faz de modo “violento e frequentemente caricatural” como ocorre em *A Farsa da boa preguiça* (SANTOS, 1999, p. 272) para manifestar o desconforto do autor diante de uma posição de falsa superioridade da arte “letrada” ou de submissão da arte popular. Suassuna defende a ideia de que a superioridade do artista nada tem a ver com sua classe ou *status* social. A arte pode ser bela ou medíocre no segmento erudito ou popular, dependendo do talento do artista.

Em sua peça *A Pena e a lei* (1959), o teatro de Suassuna dá mostras das transformações que sofreu ao longo dos anos. Será a partir de então que o vínculo estreito mantido com os elementos populares (espetáculos, música, etc.) se reestrutura em torno de outra perspectiva. Nela, as referências a esses elementos são propositalmente explicitadas, como, por exemplo, o contraponto ou o antagonismo que se estabelece entre o indivíduo integrante da camada social popular e o intelectual letrado, caracterizado em *A Farsa da boa preguiça* (1960) através dos personagens Clarabela e Simão Pedro.

As mudanças pelas quais passou o teatro armorial, ao longo das décadas, reafirmam sua atualidade e sua sintonia com as exigências do público. Certo é, no entanto, que o que nele se destaca é sua capacidade como arte de interação com outras manifestações artísticas e o seu caráter multifacetado, caracterizando-o como arte convergente e, ao mesmo tempo, multiplicadora. Por essa sua característica, o teatro tem sido o espaço por excelência dos desdobramentos propostos para e pela arte armorial.

Em quanto ao cinema e a televisão, no que respeita à arte armorial e dentre as artes aqui comentadas, há uma particularidade que respeita ao fato de que, até hoje, se constituem como veículos, mais do que como produtores seus. Televisão e cinema têm veiculado obras produzidas pela literatura armorial. Não houve, até agora, roteiros cinematográficos ou televisivos armoriais escritos exclusivamente para esses meios. Embora a adaptação, de *per si*, é possível dizer, constitua-se uma possibilidade artística para ambos. A especificidade do cinema e da televisão como linguagem áudio-visual-cinética lhes permite trabalhar com uma grande variedade de material e conjugar várias formas artísticas numa mesma expressão: o teatro, o canto, a dança, as artes plásticas e a narrativa. É justamente esse aspecto do cinema e da televisão

que finalmente capturarão os interesses de um artista armorial, Ariano Suassuna.

O cinema, por se tratar também de uma arte visual, assim como o teatro, constitui-se em campo apropriado para a realização do desejo do autor de atingir o espetáculo total que integre cultura popular e letrada. Suassuna permitiu assim que sua peça *O Auto da Compadecida* fosse adaptada para o cinema. Na verdade, o foi três vezes. A primeira versão ocorreu em 1968, dirigida por George Jonas. Dela, Suassuna resgata elogiosamente o trabalho de cenário realizado por Lina Bo Bardi, o figurino concebido por Francisco Brennand e a incursão na história de folgedos populares, como parte da trama. A segunda foi uma adaptação protagonizada pelo grupo Os Trapalhães, em 1987, e dirigida ao público infanto-juvenil, enquanto a última foi realizada recentemente por Guel Arraes, decalcada de minissérie homônima, sob sua direção, feita para a televisão.

Entre o ano de 1994 e o ano 2000, foram adaptadas quatro de suas peças para a televisão: *Uma Mulher vestida de sol*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, em 1994, que também dirigiu *Farsa da boa preguiça*; no ano seguinte, o *Auto da Compadecida*, dirigida por Guel Arraes em 1999 e levada ao cinema em 2000 com adaptações do diretor; e *O Santo e a porca*, adaptada por Adriana Falcão e sob direção de Maurício Farias. A repercussão que esse meio deu à obra de Ariano Suassuna, em termos de divulgação, envolve um público de dezenas de milhões de pessoas, público esse desprovido de outra forma de acesso a ela. Esse fato reconfortou o escritor que até então não dava nenhum sinal de interesse em autorizar as adaptações de suas obras para a televisão, e contrariou a imprensa que via nesse desinteresse um sinal de seu tradicionalismo avesso à tecnologia e à modernidade. (TAVARES, 2007, p. 167-169). Na verdade, Suassuna já havia sido assediado por esse meio de comunicação muitas vezes, mas suas exigências para as adaptações não podiam ser atendidas por um veículo com compromissos publicitários de toda natureza. Os diretores Guel Arraes e Luiz Fernando Carvalho fizeram propostas, que respeitavam importantes demandas e exigências do escritor.

Sua relação com Luiz Fernando foi tão positiva que, instado por ele, Suassuna confiou-lhe a adaptação televisiva de sua obra mais zelada, o *Romance d'A Pedra do Reino*, exibido em quatro capítulos pela Rede Globo,

em 2008⁴¹. O diretor pretende levar uma programação de qualidade estética para o telespectador e tem toda intimidade com a linguagem telecinematográfica em diálogo com a literatura. Em meio a sua vasta experiência no cinema e na televisão destaca-se o filme *Lavoura Arcaica* do livro homônimo de Raduan Nassar.

Luiz Fernando Carvalho, ciente de estar diante de uma obra múltipla, vária, complexa, não regateia ajuda competente para lograr seus objetivos. Os atores, quase todos da região Nordeste, onde aconteciam as filmagens, passaram por uma oficina para familiarizar-se não apenas com a obra, mas com outras expressões da cultura popular. A teatralidade é marca importante na obra de Suassuna e ele quis trazê-la para *A Pedra do Reino*, privilegiando seu caráter mítico, o qual, na trama, supera seus aspectos históricos. A caracterização quase teatral e alegórica dos atores foi feita por Vavá Torres, com destaque para o velho Quaderna, cuja *semblanza* de imediato remetia ao Cavaleiro da Triste Figura. Luciana Buarque foi responsável pela criação do figurino, concebido por meio de uma estética rica em elementos alegóricos, circenses, e, sobretudo, regionais. Valeu-se de tecidos pintados a mão, de colagens, de rendas nordestinas, e destacou a presença de acessórios característicos do Movimento Armorial e das culturas árabe e ibérica, o que tornou possível a recriação do universo sertanejo e mítico tal como o vê o autor e sua obra. A cenografia, a cargo do cearense Raimundo Correia também foi cuidadosamente montada, contando com o uso de elementos locais e aproveitando a paisagem natural. O escritor Bráulio Tavares, ele próprio um artista simpático ao Movimento Armorial, e o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, roteiristas do filme, tiveram que ler outros textos de Ariano vinculados à *Pedra do Reino*.

Respeitou-se, portanto, nas várias dimensões que o cinema permite ao artista, a obra de Ariano Suassuna em seu todo e em suas particularidades. Sobre a adaptação do diretor, Ilana Feldman diz em seu artigo “A Pedra do Reino: *A opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho”:

⁴¹ A obra de Suassuna é parte do projeto *Quadrante* de Luiz Fernando Carvalho que adaptará para a televisão quatro obras da nossa literatura. Essas obras mostram as faces das várias regiões brasileiras, através dos textos literários. Além d’*A Pedra do Reino* e *Capitu*, baseado em *Dom Casmurro* de Machado de Assis, levada ao ar em 2009, o diretor filmará *Dois irmãos*, do amazonense Milton Hatoum e *Dançar tango em Porto Alegre*, do gaúcho Sergio Faraco.

[...] Na *opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho, [...] em *A Pedra do Reino*, a encenação contempla, incorpora e devora, almejando totalizar, todas as formas de manifestação artística, que, ao gosto do *barroco*, cujo sentido literal é “acumulação”, une e mistura cinema, teatro, poesia, pintura, circo, ópera, literatura, romance, odisséia, sátira, tragédia, picardias, cordel, maracatu, papangus e novelas de cavalaria. Do popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca da nacionalidade, a mão barroca e o “estilo régio” de Luiz Fernando Carvalho orquestram excessos, intensidades, contrastes, júbilos sem limite, jorros declamatórios e diversos registros e linguagens. (FELDMAN, 2007, s/p).

A proposta épica resultante de uma confluência de formas⁴² será valorizada no filme de Luiz Fernando Carvalho. Nele, há o amálgama de elementos da cultura medieval e barroca ibérica, superpondo-se e sobrepondo-se aos elementos próprios do sertão nordestino. Nos diálogos e monólogos sente-se o timbre poético, a crônica historiográfica, a presença do cordel, e o elemento Cavaleiresco que não somente através do plano da linguagem, surge no plano plástico em uma estética claramente a ele vinculada. O filme, fiel às propostas do Movimento Armorial, não se fecha nas telas. Logo, de sua apresentação, surge um livro com ensaio fotográfico de cenas do filme e do *making of*, um conjunto de pequenos fascículos contendo os diários de filmagem do diretor e o roteiro, com todas as anotações, observações, desenhos e *sketches* feitas a punho por Luiz Fernando, reunidos em um encarte em preto e branco com desenho de cavaleiros armados com lanças e espadas à moda medieval e homens com chapéus à moda do sertão empunhando cruzes altas que se confundem com as lanças dos cavaleiros. Além das publicações que rendeu o filme, o diretor e sua equipe excursionaram por várias capitais do país, notadamente no Nordeste, apresentando a minissérie nos cinemas e promovendo debates sobre o filme, sobre e sua adaptação, após as sessões de exibição.

Euclides, um dos mestres de Ariano Suassuna, começa *Os sertões* fazendo uma descrição sobre a formação geológica (fácies geográfico) do país,

⁴² Essa confluência de formas no *Romance d’A Pedra do Reino* será oportunamente discutida nesta tese, tomando como orientação teórica, entre outros, o estudo de Guaraciaba Micheletti intitulado *Na confluência das formas*. Estudo de uma obra compósita: *A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna.

até que, afunilando a visão e atravessando serras, montanhas e águas, ao atingir o seu ponto de interesse - Canudos - “estava surpreendido”. (CUNHA, 1982, p. 9). A sua perspectiva é uma perspectiva cinética: a de um observador localizado nas alturas de um helicóptero ou à distância de uma poltrona de cinema. Ariano Suassuna, seguindo o voo de seu mestre, inicia a narrativa de Quaderna, recluso, ainda por motivos desconhecidos, no pavimento superior da cadeia, onde está preso e de onde pode ver “os arredores da nossa indomável Vila sertaneja” (SUASSUNA, 2005, p. 31) e embora sua altura não lhe permita tanta visão, Quaderna enxerga “a tripla face do Paraíso” e estende-se numa descrição igualmente cinética que percorre uma dimensão física e simbólica do sertão, de longo alcance. Essa escrita, como se analisará posteriormente, tem um movimento que dialoga com a linguagem cinematográfica, de forma sedutora e convidativa até. Luiz Fernando foi capturado pela história e por suas possibilidades. Esse é o diálogo que, do ponto de vista das artes fílmicas, é sempre um dos mais produtivos.

Ariano Suassuna também se manifestou sobre cinema em um artigo intitulado “Cinema e Sertão”, escrito em 1972. Nele, sobre o interesse do cinema pelo sertão, declarou:

[...] Desde que se tentaram, no Nordeste as primeiras experiências no campo do Cinema, que o Sertão vem exercendo enorme fascínio sobre os cineastas brasileiros. É fácil imaginar a causa: a beleza áspera da terra, a coragem dos homens e mulheres e a criação anterior de tipos, mitos e heróis, pelo Romanceiro popular, propiciam oportunidade épica – e o Cinema é uma arte épica por natureza. (SUASSUNA, 2008, p. 189).

Logo, Suassuna faz uma pequena retrospectiva do cinema nordestino e se detém mais longamente no trabalho do paraibano Vladimir Carvalho, a quem considera um dos grandes diretores de sua geração. Responsável pela realização de dois documentários intitulados “A Bolandeira” e “O País de São Saruê”. Por este último filme, especialmente, Carvalho mereceu elogios de Suassuna. Sua visão da região é austera no que tange à paisagem e ao homem, mas ao lado da austeridade sertaneja de Vladimir Carvalho, impõe-se um olhar nativo, não estrangeiro, que enxerga na pobreza

e na miséria o elemento épico – “é preciso retirar a épica daquele entendimento que a liga somente aos feitos dos poderosos” (SUASSUNA, 2008, p. 194) -, fato que se evidencia em seu recurso aos elementos locais que realçam a força do homem e a da natureza. O diretor, que opta pelo sertão da civilização do couro, mostra sua arquitetura austera, sua “pobreza feroz, a aspereza pedregosa, seca e espinhosa da terra” (SUASSUNA, 2008, p. 192) a música áspera de violas e rabecas, mas mostra também a beleza que o homem cria, mesmo em meio à miséria, nas roupagens, coroas de lata, máscaras de couro, chapéus de pedrarias e cacos de espelhos, que, nas palavras do autor, “São os pobres e belos sonhos do povo que se veste assim para sonhar com o poder e a glória, cujas portas na vida, lhe são trancadas.” (SUASSUNA, 2008, p. 194).

Sobre a televisão, Suassuna a reconhece como veículo de comunicação e, portanto, não a critica, faz sim restrições sérias à sua programação quando nela se nota uma predominância de programas de má qualidade. Reconhece na televisão os benefícios de sua fácil acessibilidade a programas e espetáculos de qualidade aos quais, de outra forma, não se teria acesso.

Finalmente, retroagindo algumas décadas até se chegar ao Cinema Novo e sua máxima de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, conclui-se que essa modalidade cinematográfica, em diálogo íntimo com o romance regionalista de 30, fixou uma imagem do Nordeste brasileiro, condizente com a dos escritores daquela geração. Os diretores Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Jr., Anselmo Duarte, Cacá Diegues e Gláuber Rocha, entre outros, consagraram nas telas os mitos e imagens nordestinos: seca, fome, cangaço, messianismo, coronéis autoritários, monocromatismo, retirantes, engenhos. As obras adaptadas de Ariano Suassuna renovam a imagem que aquele cinema imprimiu tão fortemente no inconsciente nacional sobre o Nordeste e o nordestino. Os filmes e minisséries que resultaram das adaptações do teatro e do romance de Suassuna oferecem uma visão mais ampla. Neles, em consonância com os postulados do Movimento Armorial, surge o Nordeste e o homem nordestino fazendo gala de suas particularidades, o que acontece sem encaixá-los no restrito marco do localismo que os destitui de sua condição de ser no mundo.

Assim como a música, a dança armorial foi idealizada antes de converter-se em realidade. Quando o fez, Suassuna imaginou-a em forma de balé, animado pelo espírito do povo brasileiro capaz de criar um espetáculo musical-dançante de enormes dimensões como o Carnaval. Mas sabia também das dificuldades específicas do balé no Brasil, pela falta de público e apoio financeiro adequado. Seu ideal envolvia um balé que representasse ao mesmo tempo a tradição e a inovação, levando em conta os temas e os ritmos brasileiros ou como ele mesmo manifestou:

[...] trata-se de colocar a técnica tradicional a serviço da Dança nacional com a qual sonhamos – dionisíaca por um lado, hierática por outro, total, de festa, celebrativa e sagratória, na linha dos nossos extraordinários espetáculos populares. (SUASSUNA, 1976)⁴³.

Em 1959, Suassuna já escrevera uma história, para uma música do compositor Guerra Peixe, intitulada *Os Medalhões*. Texto e música se casaram resultando em uma apresentação de balé coreografado por Ana Regina, no Teatro Santa Isabel. Essa experiência motivará Suassuna, a que, já na década de setenta, como Secretário de Cultura da cidade de Recife, funde o Balé Armorial, juntamente com a professora e coreógrafa Flávia Barros. O espetáculo de estreia da companhia, em 1976, já denunciava a proposta de fusão do balé clássico com o espetáculo popular, premissa de criação da dança armorial. No argumento criado por Suassuna intitulado “Iniciação armorial aos mistérios do boi de Afogados” o balé era apresentado na praça de uma cidadezinha do interior por uma viúva conhecida como La Condessa – comprovação inequívoca da presença e assimilação de temas e personagens do Romanceiro Ibérico entre nós. Sob o pretexto do romance entre um integrante do balé e um integrante do bumba-meu-boi, cria-se o artifício para a fusão de música e dança. Insatisfeito com o resultado do espetáculo, Ariano repensou a proposta para a dança armorial que pretendia.

⁴³ Essas informações são originárias do libreto do espetáculo “Programa da Orquestra Romançal Brasileira”. Recife: Teatro Santa Isabel, Prefeitura Municipal de Recife, 18/12/1976.

Depois da dissolução desta primeira companhia de dança, Suassuna, então à frente da Secretaria de Cultura de Pernambuco, cria o Balé Armorial, formado por um grupo de jovens bailarinos que tem André Madureira à frente da produção dos espetáculos. O trabalho do grupo compreende pesquisas e reelaboração artísticas dos folguedos, da música e das danças populares. O sucesso alcançado na primeira apresentação será responsável pelo batismo do grupo com o nome de Balé Popular do Recife. O Balé já fez turnês no país, alcançando sempre sucesso de audiência e foi contratado posteriormente pelo Centro de Convenções de Pernambuco para realizar espetáculos regularmente.

As experiências com o Balé Armorial e com o Balé Popular de Recife são responsáveis pela transformação do cenário da dança no Estado, impulsionando o surgimento de inúmeros grupos com inspiração no elemento popular. O Grupo Grial de Dança e o Grupo Arraial Vias de Dança são exemplos da adoção da estética armorial na dança no momento atual.

No final da década de noventa, O Grupo Grial de Dança apresentou cerca de seis espetáculos em parceria com Ariano Suassuna ou sob sua batuta. *A Demanda do Graal dançado* é um desses espetáculos, tem roteiro de Suassuna e, segundo declara o grupo, inspira-se em uma narrativa cavaleiresca ibérica do século XV, que narra as aventuras de cento e cinquenta cavaleiros em busca do objeto sagrado⁴⁴. A Demanda do Santo Graal converteu-se em uma busca simbólica, no caso da dança armorial, essa demanda transforma-se na busca por uma expressão brasileira através da fusão da chamada dança contemporânea com a popular, segundo declara Maria Paula Costa Rêgo, diretora e coreógrafa do grupo. Os demais espetáculos do grupo dialogam com obras de Ariano ou com histórias da literatura de cordel. Assim é com *“As visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encantado”*, com o *“Auto do estudante que se rendeu ao Diabo”*, com música, cenografia, figurino e coreografia inspirada no teatro mambembe europeu, nas apresentações de cordel das feiras nordestinas e no Cavalo Marinho. Seu

⁴⁴ A Demanda do Santo Graal converteu-se em motivo literário; busca simbólica do Graal, quer como objeto sagrado, capaz de devolver a paz ao reino de Artur e levar assim o cavaleiro à perfeição, quer como designativo da descendência de Jesus, como na lenda Merovíngia que lhe atribui o significado de Sangreal, ou Sangue Real. A obra homônima portuguesa é anônima e data do século XIII.

desempenho lembra muito os espetáculos circenses, como, aliás, outras coreografias do grupo.

O Grupo Grial apresentou ainda *Folheto V – Hemisfério Sol*, um espetáculo de dança contemporânea aliado à técnica do rapel, de difícil execução, considerando que os bailarinos estavam alçados por cabos e dançavam sobre uma gigantesca tela vertical, juntando à linguagem da dança, a acrobacia e o vídeo, valendo grifar que as telas brancas sobre as quais os bailarinos dançam lembram as caravelas dos descobridores. Em *Uma Mulher vestida de sol e Romeu e Julieta*, o Grupo monta um único espetáculo, tendo como base as peças homônimas de Suassuna. Sua diretora montou ainda uma trilogia intitulada *A Parte que nos cabe*, dividida em: *Brincadeira de mulato* (2005), *Ilha Brasil – Vertigem* (2006) e o solo, *Onça Castanha* (2006) ainda inédito em Pernambuco que re-elabora através da dança o ensaio de Suassuna sobre arte e brasilidade.

Ariano Suassuna e Marisa Queiroga criaram o espetáculo, *Pernambuco do Barroco ao Armorial*, apresentado pelo Grupo Arraial Vias de Dança com a coreografia de Heloísa Duque. Dividido em três partes, contou com música de Luís Augusto Pinto e Capiba.

Na dança o sonho de Ariano Suassuna vem se realizando. O autor confessa que esperava pelo aparecimento de coreógrafos e dançarinos “dispostos a esquecer” tudo o que aprenderam para “descobrir as danças populares e recriá-las, no sentido mais amplo do termo, como o fizeram músicos, escritores e poetas.”

A dança armorial recria espetáculos populares revelando as tradições do povo nordestino, sem limitar-se às suas representações autênticas ou deturpar seu sentido original. Desta forma, sua representação tem como fontes as danças e folguedos populares, entre os quais, o coco, o xaxado, o maracatu, o reisado e, especialmente, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho e o frevo. Esses folguedos populares, por simples que sejam, em sua linguagem oral, narrativa clara, personagens alegóricos, incidentes cômicos e contextuais, oferecem à dança armorial inúmeras possibilidades quando se levam em conta suas raízes multirraciais fincadas nos povos que formaram nossa cultura – africanos, portugueses, indígenas – e na diversidade de suas origens motivacionais, normalmente religiosas e derivadas das representações

católicas ibéricas trazidas pelos jesuítas e originárias de cultos africanos. Além dessas convergências de fatores que a dança clássica e a popular devem considerar para fundir-se em uma, haverá ainda uma das características mais marcantes da dança armorial: o diálogo que mantém com a música em suas vertentes popular e erudita, com o teatro, com a pintura, com o circo e com a literatura nas apresentações dos grupos e nas demais práticas das companhias.

1.2.3.3 Artes plásticas

A arquitetura armorial, que no início não contava com uma realização concreta, é idealmente definida por Suassuna nos seguintes termos:

Sonho com uma arquitetura civil e religiosa brasileira, a qual partindo do bom-senso meio mouro e chão da arquitetura das casas, desse salto maior para o divino, com florestas de pedras, colunas de arenito retorcida em forma de troncos vegetais, dividindo fachadas e espaços revestidos de azulejos e cerâmicas, com linhas curvas, cariátides de pedra, algo que se lançasse tortuosa e triunfantemente para o alto, através do maciço, do pesado e do irregular, exatamente como faz a alma humana que compensa a rotina com a Poesia e a exatidão com a Loucura. (SUASSUNA⁴⁵, 1961 apud SUASSUNA, 1977, p. 51).

A aversão de Suassuna ao funcionalismo da arquitetura brasileira moderna, que, segundo ele, seria “cartesiana e calvinista”, fica patente em sua declaração anterior e quando diz que, gostaria de substituí-la “[...] por uma arquitetura do desmedido e do sonho, violenta, colorida, barroca”. No propósito multiartístico e de complementaridade das artes do autor, essa arquitetura “integraria a pintura, a escultura e a cerâmica”. E, embalado pela sua visão sinestésica, complementa que “Uma catedral ou uma casa assim deveria brilhar, ao Sol, como uma joia enorme e incendiada que Deus pudesse avistar com alegria”. (SANTOS, 1999, p. 58).

⁴⁵ No texto *O Movimento Armorial* (1977), ao apresentar a citação anteriormente transcrita, Suassuna indica que a retirou de um ensaio inédito que escreveu sobre a Arte brasileira.

Mas a arquitetura armorial não se configura apenas em termos objetivos. Há na arte armorial uma perspectiva arquitetônica que transcende o traçado da cal e do tijolo, das pedras e da argamassa e se realiza em um plano imaterial ou projetual através do rendilhado das linhas de unificação do universo simbólico das origens do país. Citando Alceu Amoroso Lima, em sua entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Ariano repete: “[...] do Nordeste até Minas Gerais, corre um eixo que não por acaso segue o curso do São Francisco, o rio da unidade nacional. A esse eixo, o Brasil tem que voltar de vez em quando se não quiser esquecer quem o Brasil é” (SUASSUNA, 2000, p. 35) e complementa que o eixo alcança ainda o Amazonas e o Rio Grande do sul, e que, refletindo sobre a emblematicidade do santuário de Congonhas em Minas, resolve erguer um santuário na Pedra do Reino (sertão da Paraíba) em homenagem ao Aleijadinho “para funcionar como a outra ponta daquele eixo ao qual se referia Alceu Amoroso Lima”. (SUASSUNA, 2000, p. 36).

Fica claro, portanto, que a proposta arquitetônica armorial abarca uma dimensão que transcende a construção (civil ou religiosa) para estabelecer-se num plano metafísico, onde entre duas pontas representadas por obras escultórico-arquitetônicas, equilibra-se uma imensa construção, tão real quanto imaginária, que delineia um projeto meta arquitetônico de identidade brasileira.

A pintura, a escultura, a cerâmica, o desenho, a gravura, a tapeçaria e o mosaico são outras vertentes das artes plásticas às quais se dedicam os artistas armoriais. A exposição que marca a estréia do Movimento Armorial e as que se seguiram, trouxeram, além da música, exposições de artistas plásticos, o que lhes assegura também um lugar destacado, desde o início do Movimento. A amizade de juventude entre Ariano Suassuna e o pintor e ceramista, Francisco Brennand, seguramente teria contribuído para a participação ativa das artes picturais e esculturais, além da tapeçaria e da cerâmica, nas atividades do Movimento Armorial. Embora não seja possível enquadrá-lo como artista armorial.

Essas modalidades de artes foram de fundamental importância uma vez que, segundo afirma Santos (1999, p. 53), foi graças às suas primeiras pesquisas e experiências que Suassuna tirou a definição de armorialidade.

Sobre a pintura, ele procurava em artigo escrito na década de 70, estabelecer certas características que lhe eram próprias nos seguintes termos:

[...] parentesco com o espírito mágico e poético do Romance e das xilogravuras populares do Nordeste; ausência de perspectiva, profundidade ou relevo, ou, perspectiva, profundidade e relevo apenas indicados; uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas, desenho tosco e forte, quase sempre contornado, como herança da pintura popular; semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos; parentesco com o espírito da cerâmica e da tapeçaria. (SUASSUNA⁴⁶, 1973 apud SUASSUNA, 1977, p. 43).

A fonte perene de inspiração dos artistas plásticos, que aderem ao movimento, são os entalhes das xilogravuras, a própria xilografia estampada nas capas de cordel, a escultura em madeira dos santeiros e imaginários, entre outras manifestações populares. O resultado da transposição do popular para a forma final da arte de estética armorial mostra o já referido afastamento do realismo e do idealismo clássicos. Em seus trabalhos, os artistas armoriais optam por uma arte figurativa expressada nas formas planas, com personagens estilizados e com contornos bem definidos, a exemplo da arte popular cujas cores fortes e vibrantes eles também reproduzem, na maioria dos casos.

Em um artigo, já na década de 80, Suassuna acrescenta, a seu pronunciamento anterior sobre a pintura armorial, um parentesco desta com a pintura rupestre. Sua declaração, além de reafirmar a importância do popular para a arte armorial, aumentará o campo de ação dos pintores e de outros artistas plásticos armoriais.

Os artistas que aderiram desde o início ao Movimento Armorial foram os pintores Miguel dos Santos, Aluísio Braga, Lourdes Magalhães, Geber Accioly e o escultor Arnaldo Barbosa. Gilvan Samico, embora ausente do Brasil durante o lançamento do Movimento Armorial, a ele integrou-se um ano depois e é considerado um de seus fundadores. Ele é - entre os artistas que se

⁴⁶ Citação publicada em 1977, a partir de texto inédito do autor escrito em 1973, para apresentar a primeira exposição de Geber Accioly.

destacaram e se destacam no cenário das artes plásticas armoriais - um nome que se sobressai. Um dos maiores, se não o maior, gravador em atividade atualmente no Brasil, admite uma significativa diferença entre seus trabalhos antes e depois de aderir ao Movimento, no que toca à maneira de fazê-los. Quanto à temática, essa esteve sempre impregnada de elementos populares até a atualidade. Mas, tão logo ingressa no Movimento, Samico passou a mergulhar nos folhetos de cordéis para, de suas histórias, extrair os temas de suas gravuras e pinturas. Desta forma, o título de suas obras muitas vezes coincide com o tema ou o próprio título de folhetos de cordel: *A Dama do sino de ouro*, *No Reino da ave dos 3 punhais*, *Alexandre e o pássaro de fogo*. Os animais e os símbolos estão sempre presentes em sua obra.

Sobre os códigos simbólicos aderidos à imagética armorial merecem destaque os objetos que representam a sua já referida heráldica. Diz a jornalista Eleuda de Carvalho em sua dissertação de mestrado, *Cordelim de novelas da Xerazade do Sertão ou Romance da Pedra do Reino, narrativa de mediações entre o arcaico e o contemporâneo*⁴⁷, existir uma imagética armorial que incorpora à simbologia europeia as formas plásticas brasileiras e populares de expressão, tais como as marcas de ferrar com fogo, a arte estatuária dos fazedores de santos, os santeiros, à ancestralidade das ilumiaras⁴⁸ tapuias gravadas nas pedras icônicas no interior; as bandeiras das “cavalcadas”, os estandartes do bumba-meu-boi e dos maracatus, que representam as possibilidades de uma heráldica popular na atualidade, conforme já se disse, passos atrás.

Este universo simbólico domina o cenário das artes armoriais. O escultor Arnaldo Barbosa, uma das maiores revelações do Movimento, abandonando a madeira, seu material original de trabalho, substituiu-a pela pedra e traduz essa realidade simbólica através das peças do conjunto

⁴⁷ Ainda inédita, a dissertação da jornalista e escritora foi defendida para a obtenção de título de mestre no Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará, em 1998, sob a orientação de Angela Gutiérrez. Apesar do ineditismo parece importante sua consulta, visto ser a jornalista uma das mais antigas e importantes pesquisadoras da obra de Ariano Suassuna, no Ceará, tendo uma vasta coletânea de artigos jornalísticos e entrevistas realizadas por ela com o escritor.

⁴⁸ Cf. Eleuda de Carvalho (1998: p.8): [...] *Ilumiara é o termo utilizado por Ariano Suassuna para denominar os contrafortes rochosos, aras rituais desenhadas e insculpidas pelos povos indígenas pré-colombianos, disseminadas por toda a América Latina, itacoatiaras presentes ao longo do vale fértil do Cariri [...] nos sítios arqueológicos do Seridó norte-grandense e no Piauí, em São Raimundo Nonato e Sete Cidades.[...]*

escultórico erguido em São José do Belmonte, Pernambuco, a pedido de Ariano Suassuna. O simbolismo manifesta-se também através da escolha do local exato das esculturas, em frente às Pedras do Reino. Esse fato reforça o vínculo com a literatura de Suassuna e com a história da região. Aluizio Braga, ex-operário e autodidata, pinta miniaturas de animais de grande importância simbólica na arte armorial, como a onça, a serpente e o pavão. A década de 90 marca o aparecimento de novos artistas na cena das artes plásticas armoriais: Romero de Andrade Lima, sobrinho de Zélia Suassuna, multiartista com produções nas áreas da pintura e das artes cênicas, tem um traço mais leve e minucioso que explora um universo pictórico, povoado de pássaros, cobras e onças pintadas que convivem com mulheres expressivas de características nordestinas. Enquanto multiartista, Romero fez trabalhos em parceria com Ariano Suassuna no campo da dança.

Por sua vez, Dantas Suassuna, filho de Ariano, é também pintor, desenhista, gravador ceramista: trabalhou na oficina de Brennand e atua também como diretor de arte de espetáculos, como cenógrafo e figurinista e em intervenções urbanas.

Já os três arteiros, jovens integrantes da mais recente geração do Movimento trabalham com marchê, reproduzindo anjos, santos e figuras humanas em seus afazeres cotidianos.

Socorro Torquato, natural do sertão dos Inhamuns, no Ceará, é uma artista que cria sobre porcelana figuras do universo armorial, alcançando uma dimensão na heráldica nordestina, que conhece bem, por meio de desenhos de ferros de marcar gados e outros elementos do universo rural do sertão. A artista está vinculada, no Ceará, ao Colégio de Heráldica Sertaneja e à versão atual do jornal *O Pão*, publicado originalmente no século XIX pelos integrantes da Padaria Espiritual. É casada com o poeta Virgílio Maia cujos versos e ensaios revelam sua afinidade com o Movimento Armorial.

Guilherme da Fonte ingressou meio por acaso no Movimento, quando descobriu seu talento como ceramista. Seus trabalhos de piso, esculturas e painéis, ilustram hoje locais públicos dos estados de Pernambuco e da Paraíba. Atualmente realiza um grande projeto, Ilumiaras, que envolve a feitura de vinte painéis de 20 metros baseados na obra de Suassuna.

Zélia Suassuna foi também incentivada pelo marido a dedicar-se profissionalmente às artes plásticas. Ilustrou vários livros do autor na década de setenta, e, daí para frente, continuou produzindo esculturas, peças em cerâmica. Percebe-se em sua arte o apreço que tem por artistas do século XX, como Chagall, Miró, Picasso e pela pintura de azulejos espanhóis dos quinhentos. Sua temática também remete ao fabulário: animais, alados e míticos, à flora, aos anjos e santos. Seu traço é simples, simétrico e sua opção na paleta recai sobre as cores puras.

Existe um vínculo de amizade entre os artistas armoriais das várias gerações e até um parentesco consanguíneo ou por casamento entre muitos deles, o que pode eventualmente causar a falsa impressão de um grupo fechado. A arte armorial tem como premissa ser aberta, compartilhada com o público em geral nos espaços, levada aos espaços mais afastados dos centros urbanos e vivenciada nessas comunidades. Produz também uma reflexão teórica acessível, não excludente, que pretende garantir, não apenas sua perenidade, mas, também, a adesão continuada de novos artistas e de novos públicos.

1.2.4 Artes matriciais

1.2.4.1 O Folheto de Cordel

Para os artistas armoriais, o “folheto de cordel” será a mais completa dentre as manifestações populares, pois nele está incluída a xilogravura, no desenho da capa, os versos e ainda a voz, que, a despeito do suporte impresso do verso não é omitida, dado o fato de que o público do cordel se reúne ainda para escutar em leituras coletivas a voz do contador, sem mencionar que os recursos mnemônicos próprios do cordel facilitam a apreensão da história e sua propagação oral.

Para o cordel convergem as atenções das distintas manifestações artísticas do universo armorial. Como receptáculo impresso de poesia popular,

e, segundo Eleuda de Carvalho, “também evangelho, tribuna e noticiário” (1998, p. 32), ele é, dessa maneira, a manifestação popular que sem dúvida maior influência exerce sobre os artistas do Movimento Armorial e, em especial, sobre Ariano Suassuna e sua literatura. Em entrevista ao *Jornal da Semana*, em maio (20-26) de 1973, Suassuna explica essa relação do Armorial com o cordel nos seguintes termos:

O folheto possui três tipos de arte ligadas a ele. Em primeiro, a arte plástica que é a gravura da capa. Por aí a gente achava que a gravura popular fornecia o caminho para a pintura, talha, gravura, cerâmica, e tapeçaria. Então, era o primeiro tipo de arte. Depois, tinha a poesia narrativa, que foi de abrir caminho para a literatura e para outras artes narrativas como o Cinema e o Teatro. Do mesmo jeito que me baseei no Enterro de Cachorro que era um soneto. E ainda tinha outra, que era a música. Então, nós todos considerávamos o folheto como canto e por aí é que se liga à tradição do violeiro, do repentista que nem sempre toca viola. (SUASSUNA, 1973).

Realidade relativamente recente no Brasil – finais do século XIX – enquanto literatura impressa, as origens transoceânicas do cordel são muito anteriores às suas origens no país; estas, portanto, remontam à chegada dos primeiros colonizadores, embora sua concreção como suporte escrito das histórias e temas do domínio oral e popular só se dê alguns séculos mais tarde. Os homens que desembarcam das caravelas em terras sul-americanas, no início do século XVI, já estavam familiarizados com os livrinhos vendidos nas ruas, em portais e mercados de suas cidades natais, os folhetos de cego e os *pliegos sueltos*.

Os ecos da cultura ibérica são, portanto, muito audíveis na tradição oral herdada pelo cordel. Lendas, histórias e poesias da cultura medieval ressoam nas histórias contadas na zona rural pelos criadores de versos populares, cantadores e repentistas, verdadeiros artífices e divulgadores do nosso Romanceiro Popular. Esses artistas recriaram as histórias e lendas da tradição popular oral e da literatura escrita por autores peninsulares, entre os quais, o Arcipreste de Hita e Don Juan Manuel, pelo *Romancero Español*, pelas lendas cavaleirescas e depois pela literatura de cavalaria, pelo romance picaresco e pelo teatro barroco.

Embora todos os países mantenham suas tradições e as manifestações de seu folclore, muito poucos registram o vigor que a poesia popular escrita brasileira. O estudioso Joseph M. Luyten calcula em “100 mil títulos editados, o que é apenas uma estimativa” (LUYTEN, 1979), neste pouco mais de século transcorrido desde as primeiras publicações. Entre outros povos a poesia narrativa vai aos poucos cedendo lugar à prosa acompanhando uma tendência generalizada no ocidente.

Márcia Abreu, em seu livro *Histórias de cordéis e folhetos*, rebate a afirmativa de que os folhetos de cordel nordestinos tenham nos cordéis portugueses ou nas folhas volantes sua matriz, fonte ou origem (ABREU, 1999, p. 54). Para comprovar sua teoria, a autora aponta entre eles diferenças formais e de condições de produção, para concluir que o cordel não seria sequer um gênero literário, mas uma modalidade editorial, que foi utilizada na Península e no Brasil, particularmente no Nordeste brasileiro, pelo seu baixo custo, ou seja, como uma opção que tem suas origens em questões de natureza econômica.

Seus argumentos, no entanto, esbarram em coincidências temáticas e em reproduções quase totais de muitas desses temas ibéricos que dificultam a aceitação de ser a literatura de cordel nordestino-brasileira uma criação nova e independente. Poderia, talvez, ser essa uma tese aplicável a certo tipo de folheto que se produz mais tarde no Brasil, não fosse esse, a nosso ver, uma transformação adaptativa necessária, com o passar do tempo, daqueles que estamparam velhas histórias trazidas na memória dos colonizadores e até nas páginas das econômicas edições de livrinhos de cordel ibéricos. Muitos dos vários temas ibéricos, aqui aportados, arraigaram-se entre o povo brasileiro e se mantiveram vivos até hoje, via tradição oral e através da nossa literatura de cordel, fato endossado por Suassuna em seus depoimentos e textos. Referindo-se a coincidências temáticas entre o *Auto da Compadecida*, o folheto de cordel de Leandro Gomes de Barros – que lhe inspirou a peça – e um conto popular de origem moura que chegou à Península Ibérica com os norte-africanos, ele diz: “quem diz brasileiro e nordestino, diz ibérico, mouro, negro e vermelho, judeu e muito mais uma porção de coisas que seria longo enumerar.” (SUASSUNA, 2008, p. 180).

Parece-nos especialmente relevante nas pesquisas de Abreu (1999), a informação de que através dos registros dos pedidos de autorização feitos a Real Mesa Censória⁴⁹, entre os livros enviados ao Brasil, muitos viriam em edições de cordel e, entre eles, havia uma boa parcela de traduções de originais estrangeiros, especialmente espanhóis – escritos originalmente em castelhano ou traduzidos ao idioma em primeira mão. Embora essas composições originais, não necessariamente fossem publicações de cordel, suas traduções para o português tiveram essa intencionalidade.

É o caso, por exemplo, da história de Roldão – herói que hoje nomeia uma localidade do interior cearense; da história da *Donzela Teodora*⁵⁰ que, não obstante sua origem árabe, em *As mil e uma noites*, foi vertida ao português com amparo em uma versão castelhana do século XII. Esta versão, segundo Caro Baroja (1990, p. 385), por outro lado deu origem também a uma peça de Lope de Vega, e, já no século XIX ao cordel *Historia verdadera, curiosa y entretenida de la doncella Teodora* (1848), editada em três “pliegos” de vinte e quatro páginas em Talavera na Imprensa de D. Severiano López Fando; e, as aventuras de *Roberto do Diabo* que foi traduzida tendo como esteio sua primeira versão espanhola, editada em Burgos, em 1499. Uma edição de uma “comedia nova” intitulada *O melhor entre doze, Reinaldos de Mont’alvão. Huma das heroicas acções francezas, traduzida fielmente de seu original hespanhol, e ordenada no idioma da nação portuguesa* transformou-se em cordel no Brasil, com título que leva o nome do herói.

Em pleno interior do Nordeste rural, até os nossos dias, a história da Donzela Teodora, sempre agradou às mulheres. A história, que na Espanha de Sancho IV, desfrutava do agrado do público, não perdeu o interesse do público nordestino sobre as sabidurias de uma moça que salvou a fortuna do homem que a adotara como filha:

Houve no reino de **Tunis**
Um grande negociante

⁴⁹ Junta perpétua criada por D. José em 1768, composta de um presidente e sete deputados que deveriam examinar com vistas à aprovação ou reprovação, entre outras coisas, os livros enviados ao Brasil.

⁵⁰ Um cotejo de edições portuguesas, espanholas, árabes e nordestinas, realizado por Câmara Cascudo aponta sua origem nas *Mil y una noites*.

Era natural da **Hungria**
 Negociava ambulante
 A quem podia chamar-se
 Uma alma pura e constante

- Se o mouro vender-lhe tudo
 Com que possa me compor
 Vossa mercê vai daqui
 Vender-me ao rei **Almançor**;
 É esse o único remédio
 Que salvará o senhor⁵¹.
 (SILVA, 1967, p.1)

Entre os homens não é incomum que os cavaleiros franceses e suas proezas se convertam em temas de discussão sobre a coragem e resistência dos cavaleiros da corte do grande imperador Carlos Magno, de seus Pares e de seus adversários: Oliveiros, Reinaldo de Montalvão e Roldão, Ferrabrás, Almirante Balão. Os versos do cordel de Leandro Gomes de Barros exaltam a bravura de Oliveiros, sem desmerecerem a resistência de seu oponente infiel, na *Batalla de Oliveiros y Ferrabraz*. Nomes antigos, heroicos de nobre e cavalheiresca estirpe das lendas carolíngias, foram incorporados também ao imaginário local: Roldão, Oliveiros, Duque de Nemé, Guy de Borgonha, Lamberto de Bruxelas, exóticos nomes que se aclimatam, da mesma forma que os nórdicos Galarraz ou Galaaz, Genoveva, Lancelote ou Lançarote y Artur das lendas arturianas.

Outras obras de menor repercussão em nosso cordel, como por exemplo, a história trágica de amor entre o príncipe português D. Pedro com a dama da corte Ignes de Castro, apesar de constar entre as edições de uma coleção econômica de 1952 – que atesta a existência de edições anteriores – difundiu-se mais em Portugal a partir do livro de Velez Guevara, *Reynar después de morir*, publicado em 1630, e de um cordel sobre o tema publicado em data anterior à versão erudita de Guevara. Esses fatos comprovam a partilha entre os países ibéricos, e entre eles e a América luso e hispano falante, no que tange aos gostos e acervo temático de boa parte de suas obras literárias, que no Brasil sobreviveram na tradição oral até serem estampados nas páginas dos folhetos de cordel.

⁵¹ Nas *Mil e uma noites* o reino da donzela era Bagdad, e o califa, Harum al Rachid.

Durante o percurso trilhado pela literatura popular no Brasil, de seus inícios até finais do século XIX, quando os primeiros cordéis começam a ser impressos, deve-se ressaltar que o sincretismo cultural que alimentou suas histórias deu-se, de maneira intensa, durante o ciclo do couro e do gado. Este propiciou as entradas e bandeiras pelo interior, em meados do século XVII. Eleuda de Carvalho (1998, p. 31) comenta que à época “os clãs e agregados das fazendas coloniais disseminavam em sua comunidade contos e narrativas de origem ibérica”; estes, por sua vez, sofriam as alterações esperadas diante da “fantasia fabuladora dos indígenas, negros, caboclos e mestiços novos cristãos”. É possível conjecturar que os jesuítas, em missão catequética, teriam ainda contribuído de alguma forma com uma ou outra história hagiográfica nos moldes dos livros de cavalaria em versões “*a lo divino*”, tão de gosto na Espanha do Renascimento.

Ao longo do tempo, os mitos, as lendas e as façanhas heroicas se misturavam, enchendo a imaginação do homem interiorano, litorâneo e especialmente do sertão. No litoral, da mão de obra escrava, medravam também outros mitos, trazidos do continente africano. Enquanto a população pobre sertaneja, de vida parca e dura, mas livre de grilhões, compartilhava com seus senhores e patrões os mitos brancos trazidos da Europa e vivia da esperança de vida melhor, de chuva, de terras pra plantar, cabeças de gado e o pouco do “de comer” de cada dia.

Entre este povo, de tão escassos recursos e muitas esperanças, várias lendas frutificam e se ancoram no cordel como repositório e divulgador. A recepção, no entanto, é seletiva e obedece a critérios variados, entre os quais, a sintonicidade do povo com o núcleo puro da lenda, que é então ressignificada. Muito cedo os desertos de Alcácer-Quibir, por exemplo, transformar-se-iam nas terras arenosas do semiárido e, assim, ancoradas imaginariamente a uma geografia familiar, novas lendas trazidas pelos videntes degradados da metrópole, conhecedores das *Trovas de Bandarra*, Sapateiro de Trancoso, são plantadas. Ao lado de cavaleiros como Galarraz e Persival, em sua “Demanda do Sangral”, o Sebastianismo, movimento cujo viés político-restaurador ganha dimensões muito mais amplas, instaurando-se no plano religioso, aclimata-se e o Encoberto príncipe-Rei, Dom Sebastião prossegue seu vagar, agora em terras sertanejas para que, n’ algum fim de século, possa voltar e estabelecer o Quinto

Império do Reino Universal Cristão, de ordem e de justiça para os pobres. Os versos de Bandarra impressionam e encontram relicário no coração nordestino:

Aguillas e leones
 ganharão la fortaleza
 subiram em tanta alteza
 que amanssem los dragones

y todos rebueltos em lid,
 vernam em sus confusiones
 subiren francos leones
 com uno de sangre de David.

(HERMAN⁵², 2000 apud GODOY, 2005, p. 101).

O universo temático da poética popular é, pois, muito amplo, nele misturam-se lendas, mitos, gestas de heróis e paródias do sagrado e do profano. Da oralidade livre e espontânea à métrica da poesia, os poetas populares serão os encarregados de transportá-la através dos tempos e das sucessivas gerações, até que no quarto final do século XIX, livrinhos pequenos e de impressão rústica e econômica começam a circular pelo interior notadamente no Nordeste, na zona do sertão, ajudando a preservar a memória e ampliando o acervo popular com novas histórias. O folheto de cordel será – a exemplo dos “corridos” y “contrapunteo”, do mundo hispano-americano, e dos anteriores “colportage francês”, “pliegos sueltos” espanhóis e folhas volantes, ou literatura de cego⁵³ portuguesa – o suporte estrutural dessas narrativas orais desde aqueles tempos.

Nem bem nasceu, o cordel já teve sua vida ameaçada e sua permanência posta à prova. Conforme Joseph M. Luyten (1987, p. 31-32) ele teve, no Brasil, sua morte vaticinada em várias ocasiões nas quais novos meios de comunicação surgiam e pareciam ameaçá-lo. Assim ocorreu no começo do

⁵² Versão de uma trova de Bandarra. A linguagem marca a presença maciça de espanhóis no Portugal filipino. Cf. Herman, Jacqueline. *No Reino do Desejado: a Construção do Sebastianismo em Portugal nos séculos XVI e XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. HERMAN, Jacqueline. **1580-1600**: o sonho da salvação. Col. Virando Século, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 44-45.

⁵³ Esse nome provém do fato de D. João V, em 1749, haver concedido o monopólio de suas vendas à Irmandade do Menino Jesus dos Homens cegos de Lisboa. Muito embora, na Espanha, desde a Idade Média, existiam também os “romances de cego”. Aos cegos também foi concedida a exclusividade na “venda de breviários e livros de orações, jornais ou caixas de fósforo, dependendo da época que se queira abordar”. (ABREU, 1999, p.20).

século XX quando os jornais começaram a ser editados e a circular no interior do país. Na década de trinta, com a popularização do rádio, previu-se também o fim do cordel. Já na década de sessenta, foi a vez da televisão. No entanto a poesia popular escrita sobreviveu. Reformulando-se e adaptando-se às diversas épocas que atravessa, o cordel continua vivo e pulsante, em plena aurora do século XXI, promovendo rodas de leitura, diversão e entretenimento e interferindo também na pauta do dia das notícias do país, desde a política à economia, do clima à religião. O cordel, certamente o mais importante segmento do Romanceiro Popular do Nordeste, é um caso atípico de sobrevivência dessa literatura de baixo custo e fácil acesso, no mundo atual. Em realidade, o Brasil, conforme a estatística de Luyten, já mencionada, e comentário anteriormente referido de Ariano Suassuna, tem o maior Romanceiro vivo da atualidade. A esse respeito, é de Suassuna o comentário:

Nós, aqui no Brasil, temos à mão, um material muito mais vasto, rico e variado que o Romanceiro Ibérico, um material que, se caísse, daqui a dois séculos, na mão de um crítico de sensibilidade, encheria toda sua vida de estudos [...]. (SUASSUNA, 2008, p. 152).

Luis Díaz Viana (1990, p. 66-67), apesar de afirmar a sobrevivência do Romanceiro espanhol em seu processo adaptativo de absorção por outros gêneros literários e/ou em parceria com eles, argumenta sobre sua manutenção na forma oral original:

[...] el romance es, cada vez más, una especie de cuento versificado, un relato que encierra una enseñanza ejemplar. Por eso, los mayores siguen transmitiendo a los más jóvenes ciertos poemas dentro del reducido ámbito familiar.[...] Los romances que nacieron en torno a los castillos y al fragor de la batalla son cantados ahora en patios humildes o narrados en voz baja junto al fuego, como un cuento cuya música casi se ha perdido. (DÍAZ VIANA, 1990, p. 66-67).

As adaptações necessárias para continuar suscitando o interesse do público constituem talvez um dos trunfos da literatura de cordel e acontecem gradual e constantemente, de forma a ajustar-se ao gosto e à necessidade do

leitor ou ouvinte preferencial: o habitante da zona rural nordestina e seus paisanos habitantes periféricos das cidades grandes.

Embora o cordel, como suporte escrito de significativa parte do Romancero Popular não assegure, pela sua fragilidade, a preservação do conjunto completo, com o espiar do tempo, as coletâneas começam a surgir, a internet entra igualmente no circuito de divulgação e guarda, cuidando inclusive de reproduzir edições *princeps*, dado o valor desses originais com xilografuras em suas capas, cujas matrizes já não existem mais.

A Academia Brasileira de Literatura de Cordel, criada em 1988, tem dado espaço e promovido poetas populares e suas obras. O cuidado com o acervo da poesia popular fixada em cordel levou-os à concepção de coletânea recém-lançada, intitulada *100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel*, publicado pela Editora Queima Bucho. Fartamente ilustrada com fotografias dos folhetos, introdução com a história e ensaio sobre a importância do cordel e biografia dos autores, por ordem cronológica de seus nascimentos, desde Silvino Pirauá, nascido em 1842, a Expedido Sebastião da Silva, de 1928. Os folhetos de cordel, que trazem no nome a informação do local que lhes foi destinado, quando começaram a circular, se põem “de pé” (através das coletâneas) nas estantes e começam a surgir como disciplinas no âmbito acadêmico universitário.

No Nordeste, especialmente no sertão, “reino dos ‘trovadores de chapéu de couro’” (MARTINS, 1977, p. 5) e em uma ou outra região do país, o cordel experimentou as quadras dos versos setessilábicas vindas de Portugal nas narrativas e desafios de viola: “antigamente a gente cantava de quatro pés” diz o poeta octogenário Romualdo da Costa Manduri, em entrevista a Leonardo Mota⁵⁴ (MANDURI, 1976 apud ABREU, 1999, p. 83), mas essa estrutura de versejar com rimas no segundo e quarto verso, forma poética popular por excelência em Portugal, não permaneceu, suplantada por outra forma que se consagrou no Brasil chegando a ser considerada “a maior expressão poética de toda a nossa história” (LUYTEN, 2005, p. 17), a chamada “sextilha”. Ao que tudo indica, esta forma foi introduzida pelo poeta popular Silvino Pirauá de Lima, no final do século XIX, que se ressentia da falta de espaço nas quadras

⁵⁴ Em entrevista a Leonardo Mota. **Viroleiros do Norte** – poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro/Brasília: Editora Cátedra/MEC, 1976.

para a extensão das ideias, com estrofes de seis versos de sete sílabas e rimas finais nos versos pares, tornou-se a modalidade poética preferencial entre os nossos poetas populares e cordelistas. Mas, além da sextilha, improvisava-se também “ao toque mouro da viola” no dizer de Eleuda de Carvalho (1998, p. 31), outras rimas mais desafiadoras, como o “martelo agalopado”, versos de dez sílabas em estrofes de dez versos.

As dimensões dos folhetos de cordel nem sempre foram pré-estabelecidas. Conforme comenta Márcia Abreu era comum a prática de imprimir diferentes poemas ou partes deles numa mesma brochura de dezesseis páginas; desta forma, segundo a autora, “em um mesmo folheto, publicavam-se um desafio, uma história de cangaceiros, o relato de um acontecimento social importante, um trecho de uma narrativa ficcional” (1999, p. 102) o que obrigava o leitor a comprar, muitas vezes, mais de um folheto se quisesse acompanhar uma determinada história até o seu final. Verificou-se uma mudança dessa realidade com João Martins de Athayde, primeiro editor-proprietário, cuja atividade editorial com os folhetos foi responsável por muitas mudanças nas práticas até então vigentes. Conforme Márcia Abreu (1999) as reformulações previam a vinculação de uma determinada criação poética a um número de páginas fixo, sempre em múltiplos de quatro. Estas normas obrigam a história a ajustar-se, em quantidade de versos, aos seus formatos. O poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, além de glosar as origens do folheto de cordel, marcando diferenças com respeito ao cordel português, escreve também um artigo cujo título “Como fazer versos” (ABREU, 1999, p. 110) deixa óbvia sua intenção. Este artigo sistematiza as regras usuais do cordel que até a atualidade ainda estão em voga.

Vale esclarecer que a dimensão mais comum do folheto de cordel é de 11 x 16 cm, ou seja, uma folha dobrada em quatro. Por esta razão, sua extensão deve ser de múltiplos de quatro: 8, 16, 32, chegando inclusive a 48 ou 64 páginas. Antes se chamava “folheto” apenas aos livretos de oito páginas, “romances” aos de 16 e “histórias” aos de 32 páginas ou mais. Na atualidade toda essa nomenclatura resumiu-se a “folheto”, usado de modo genérico. A extensão mais usual na atualidade é a de 8 páginas. O público reconhece essas especificidades que dão uniformidade aos folhetos e possibilitam a

organização temática, escolhem-nos assim, considerando esses dados. Márcia Abreu afirma que:

Compradores interessados em conhecer um fato cotidiano, um acontecimento recente, sabem que devem procurar brochuras de oito páginas. Por outro lado, quando desejam uma narrativa ficcional, sabem que devem buscar folhetos mais encorpados com 16 ou mais páginas. (ABREU, 2004, p. 429).

Neste peculiar formato editorial, encurtam-se ou aumentam-se as histórias segundo a especificidade da brochura e de outras questões de forma e conteúdo próprias do folheto de cordel nordestino. Deste modo, surgem ou desaparecem personagens e circunstâncias colhidos da oralidade. O poeta popular suprime os excessos de uma história oral ou da tendência mais prolixa do texto narrativo, inclusive do cordel português original, quando narrado em prosa.

É comum que nos folhetos de aventuras e histórias de amor do Romancero Popular do Nordeste, com tramas e temas estrangeiros, misturem-se nomes de reinos e de reis e as fronteiras se diluam, seja porque há muito se perdeu a noção do tempo e da geografia estrangeiras, e mesmo locais, ou, porque muitos compositores populares jamais as tiveram. Fato que não é uma prerrogativa do cordel brasileiro, uma vez que já em edições portuguesas, segundo Márcia Abreu, “tempo e espaço são categorias que obedecem apenas às necessidades da ação, não tendo qualquer pretensão de verossimilhança.” (ABREU, 1999, p. 68). Como o tempo não é cronologicamente marcado, diz ainda a autora, há uma aproximação com os contos de fada, tempos de indefinidos “era uma vez [...]”. Este procedimento, aliado a um forte conteúdo de moralidade, será enfatizado na medida em que se o leitor fosse levado a identificar a ação a um tempo fixo no passado, ele não identificaria a lição de moral com seu próprio tempo, e, portanto, como dirigida a ele mesmo. Suassuna, ciente do desdém dos poetas e cantadores populares pela verossimilhança geográfica, põe em boca de seu personagem Lino Pedra-Verde, também poeta, cantador e professor de Quaderna na arte de versar, o seguinte questionamento:

[...] o nome é Peri, Perival ou Persival? Dom Antônio Mariz, o homem do livro que Quaderna me emprestou é o mesmo Dom Antônio, Prior do Crato? Onde foi a Demanda do Sangral, feita por Dom Antônio Galarráz e Perival? Foi no Crato, perto do Juazeiro do Padre Cícero e terra do Prior do Crato ou foi aqui no Cariri, na Espinheira, no Pajeú e no Seridó, entre o mar do Rio Grande do Norte e o sertão do Rio São Francisco? (SUASSUNA, 2005, p. 709).

As questões relativas às diferenças ou divisões sociais nas histórias são pouco relevantes e não são conflituosas, na medida em que pobres e ricos vivem em harmonia, sendo, em grande escala, nobres ou de desconhecida origem nobre e até real, ou ricos mercadores os protagonistas das tramas. Conforme afirma Márcia Abreu (1999, p.122), essa característica própria dos cordéis portugueses, gozando de plena aceitação inicial, irá ganhando novas nuances entre os poetas nordestinos que, pouco a pouco, vão introduzir referências às desigualdades sociais, salpicando as falas dos protagonistas, mesmos as dos personagens nobres, com referências ao seu contexto social: baixos salários ou pagamentos injustos de impostos, entre outras coisas, até desenvolverem, mais tarde, uma literatura em versos de protesto, calcada na realidade da vida do nordestino e das adversidades naturais e, especialmente, nas humanas que têm de enfrentar em seu dia a dia.

Todas essas transformações e mudanças se dão, em parte, porque os autores ou adaptadores das histórias são os seus próprios cantores e vendedores. Isso permite ao cordelista avaliar a reação do público e, tal como os jograis medievais, usar a informação em benefício próprio para a melhor aceitação por parte dos ouvintes de sua história e dele mesmo. Sobre isso, diz-nos Márcia Abreu:

Cantando o folheto, o vendedor/autor pode acompanhar as reações dos ouvintes a cada passo da história: em que ponto acham graça, assustam-se, abandonam a roda com ar de enfado, etc. Esse conhecimento será de grande utilidade na composição de uma nova história – se o poeta vive da venda dos folhetos não poderá se dar ao luxo de desagradar seus compradores. (ABREU, 2004, p. 428).

A originalidade não é, em absoluto, uma preocupação quando de poesia popular se trata, ao contrário, as histórias contam com o agrado de seu público em função do nível de familiaridade deste com o tema proposto. Aliás, a originalidade no cordel não reside em novas fórmulas ou em introdução de novos elementos, mas em como se tratam os velhos temas, e seguindo certas prerrogativas das composições orais, que garantem proeminência à ação e personagens tipos. Certa vez, referindo-se o poeta à venda de seu primeiro livro, o poeta popular Patativa do Assaré, fez um comentário esclarecedor sobre a preferência do homem do campo, no que diz respeito à arte do cordel, pelos elementos familiares: “Vendi muito mais no campo que na cidade, mas vendia depressa porque todos já conheciam os poemas que tinham nele.” (ASSARÉ apud CARVALHO, 2002, p. 54)

Márcia Abreu também corrobora essa premissa ao afirmar que “[...] para os ouvintes será mais fácil compreender e memorizar poemas em que haja recorrências e repetições” (1999, p. 88) como recurso mnemônico e que este mesmo público mostra-se resistente a novidades. A autora, em outro artigo acrescentará:

[...] A proximidade entre autor e público passa também pelo conhecimento partilhado por eles: ambos conhecem as regras poéticas, as convenções reguladoras da abordagem e desenvolvimento de temas e o padrão material de composição de um folheto. (ABREU, 2004, p. 429).

Conhecedor do universo popular e de sua produção literária, Ariano Suassuna, em seu *O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do vai-e-volta*, fortemente inspirada nos romances (folhetos) de cordel, coloca em boca de seu narrador e protagonista, D. Pedro Dinis Quaderna, aluno brilhante da Escola de Arte Poética e cantoria de João Melchiades-Ferreira, descendente del-rey Don Dinis de Portugal, o Trovador, opinião muito contundente quando o tema é a originalidade ou a falta dela, em fala para esse propósito destacada por Eleuda de Carvalho (1998, p. 38):

[...] Esse negócio de plágio pode valer para os outros, para nós, Cantadores, não! Você não vê João Melchiades mandando a gente plagiar em verso, A Donzela Teodora, Roberto do Diabo, A História de Carlos Magno e outras? (SUASSUNA, 2005, p. 110).

Desde que se estabeleceram os alicerces para a futura literatura de cordel no Nordeste do Brasil, partindo de Salvador, na Bahia, seguindo o curso norte do Rio São Francisco, até chegar a “[...] Campina Grande, Caruaru e Juazeiro do Norte, onde criou raízes e immortalizou-se na verve dos poetas cordelistas e cantadores repentistas” (DOURADO, 2008) ela conquistou o interesse de insígnies folcloristas e pesquisadores dedicados à cultura popular. Entre estes figuram os nomes de Leonardo Mota, Gustavo Barroso, Luís da Câmara Cascudo e Manuel Diégues Jr., além de inúmeros escritores que, na composição de suas obras, recorreram ao cordel como fonte de inspiração. Da mesma forma, cantadores, “aedos cordelianos”, popularizaram obras eruditas num intercâmbio produtivo, duradouro e necessário à circulação de ideias e histórias. Há inúmeros casos em que os artistas populares emprestam novas roupagens a textos da literatura erudita (clássica inclusive) como é o caso do “cantador José Galdino da Silva Duda, Zé Duda, [que] passou para sextilhas uma novela do DECAMERONE, a IX da Segunda jornada, Madame Guinevra” (CASCUDO, 1979, p. 12) e de um folheto inspirado em *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco (CARO BAROJA, 1990, p. 35).

A suposta cisão, literatura erudita x literatura popular não parece um tema de preocupação dos poetas populares, antes, se configura como uma preocupação e polêmica proveniente dos círculos eruditos. Suassuna e outros artistas armoriais, portanto, não têm a exclusividade nem o pioneirismo, ao adotarem o cordel como fonte de inspiração ou modelo, mas, mantêm com ele uma relação umbilical pela sua importância para o movimento: “[...] nós fizemos do folheto nossa bandeira de luta”, diz Ariano Suassuna (1998, p. 52) em entrevista à jornalista Eleuda de Carvalho. Se não pioneiros, os armorialistas apresentam uma maneira nova de valer-se do Romanceiro Popular Nordestino, e, mais precisamente do cordel, que além de fornecer inspiração temática, empréstimo de personagens e histórias, oferece-lhes inúmeros recursos que dão forma às suas várias manifestações artísticas, mantendo assim com ele

um íntimo diálogo de criação. A pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos afirma em seu livro *Em demanda da poética popular* que:

O Movimento e a Arte Armorial definem-se na sua relação com as literaturas da voz e do povo, fundamentos de sua criação. Este elo foi longamente explicitado e analisado, sob diversos aspectos [...] o folheto e o romance, como textos orais e populares, submetidos à reescritura parcial ou total, citados ou plagiados, mas sempre reivindicados como modelo de integração artístico e signo de um novo processo criativo. (SANTOS, 1999, p. 286).

Para a composição do *Romance d' A Pedra do Reino* e o traçado do seu personagem central, Suassuna se vale dos vários ciclos de folhetos de cordel, segundo sua própria classificação⁵⁵. Quaderna é um personagem polifacetado, mostrando proezas e uma determinação próprias dos heróis dos folhetos de natureza “cavaleiresca”, que ele classifica dentro do Ciclo heroico, trágico e épico, revelando-se, por outro lado, um pícaro à altura dos amarelinhos e quengos dos folhetos classificados no ciclo cômico, satírico e picaresco, predominante em seu teatro.

Suassuna integra o folheto de cordel à *Pedra do Reino*, recriando-o, transformando-o e até reproduzindo versos na íntegra. Toma emprestado do cordel títulos para nomear seus “Folhetos”, designação que dá aos capítulos do romance, e cita inúmeros cantadores e cordelistas ao longo da obra, pareando-os com os autores eruditos também evocados. O romance, campo mais propício para a desmesura narrativa de Suassuna, abriga entre outras ambições do autor, as possibilidades mais diversas de contato com a arte popular em geral, e com o folheto de cordel, em particular. O romance em seu todo, tal como seu teatro, parece especialmente aberto ao “diálogo” com outros textos e outras artes. Mas, seu final, particularmente, contrariando as expectativas do leitor de decifração do enigma aparente (o assassinato de Pedro Sebastião Garcia-Barreto, tio e padrinho do protagonista) pressupõe o

⁵⁵ No *Romance d' A Pedra do Reino*, Quaderna, personagem de Suassuna classifica os temas do Cordel em ciclos: Ciclo heroico, trágico e épico; Ciclo do fantástico e do maravilhoso; Ciclo religioso e de moralidades; Ciclo cômico, satírico e picaresco; Ciclo histórico e circunstancial; Ciclo de amor e de fidelidade; Ciclo erótico e obsceno; Ciclo político e social; Ciclo de peijas e desafios.

inacabado, de uma fantasia onírica, ficando a obra, portanto, sujeita à continuação, à reelaboração, a retomada, tal como a arte popular, volátil, vocacionada ao coletivo e ao movimento.

1.2.4.2 A Xilogravura

Em seu *ABC de Ariano Suassuna* (2007, p. 191) o compositor e escritor paraibano Bráulio Tavares afirma que a xilogravura nordestina é fonte estética das criações no campo das artes visuais dos artistas armoriais. Bráulio Tavares enfatiza o efeito disso, por exemplo, no *Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna, cujas ilustrações são inspiradas temático e formalmente nessa arte milenar. A xilogravura, portanto, é, dentre a matéria visual nordestina aquela que mais profundamente dialoga com os artistas do Movimento Armorial.

Arte cultivada e muito divulgada até os dias de hoje no Nordeste, especialmente nas localidades interioranas, a xilogravura gozava já de arraigada e longa tradição no panorama histórico da arte no oriente e ocidente medievais. Arte de esculpir em madeira ao modo de selo, a xilogravura é praticada há mais de um milênio e meio pelos chineses, que a usaram inicialmente como matrizes de orações, cartas de baralho e papel-moeda. A mais antiga entre todas as ilustrações xilográficas conhecidas é uma imagem, com extraordinária riqueza de detalhes intitulada: “Buda pregando no Jardim de Jetavana”, estampada numa edição de Wang Chieh de 868, o livro mais antigo já publicado. (COSTELLA, 2003, p. 10).

Na Europa, esta arte surgiu, ainda no século VI, na estampa de tecidos, mas só foi utilizada em papel, nos séculos XIV e XV. O uso que se deu à xilogravura na Europa, então, era basicamente o mesmo que a ela se deu no Oriente. Ilustração de cartas de baralho e imagens sacras eram seu uso mais comum. A mais antiga matriz xilográfica encontrada no continente europeu, especificamente na Borgonha, data das últimas décadas do século XIV. Atribuiu-se a uma gravura de São Cristovão, conservada em Manchester, na Inglaterra

o *status* de xilogravura mais antiga encontrada na Europa. (TEMÓTEO, 2002, p. 37).

No Brasil, embora se careçam de dados específicos, há indícios extraídos de artigos de viajantes que comprovam o uso da xilogravura entre os índios. Algumas tribos faziam uso de “carimbos naturais”, tais como os frutos do babaçu e da taquara, esse último usado também na fabricação dos pífanos nordestinos, que embalam folgedos e festas populares. Mas os índios também usaram técnicas de entalhe em madeira para a pintura do corpo e de alguns utensílios. A herança mais forte da tradição de xilogravura, porém, virá da Europa.

Com a proibição do governo português de que se instalassem oficinas tipográficas no Brasil, a xilogravura não foi uma opção oficialmente viável. No entanto, a tradição da Metrópole de fabricar cartas de baralho a partir dessa técnica vingou também na Colônia. Em um período anterior à anexação da Real Fábrica das Cartas de Jogar à Impressão Régia, em 1811- pelo menos uma década antes da chegada da Família Real no Brasil e, portanto, da instalação da Imprensa Régia -, registra-se no país a presença dos naipes clandestinos, a partir de documentos oficiais denunciatórios dessa prática. (COSTELLA, 2003).

A Imprensa Régia e suas instituições agregadas preteriram claramente a xilogravura em favor das ilustrações com gravuras em metal (COSTELLA, 2003, p. 54). Seu uso limitou-se às já mencionadas cartas de baralho e à estampa de chita, atividades que estavam a cargo do Colégio de Fábricas. Usadas na Europa dos séculos XVII e XVIII, veiculando as mais diversas informações, as cartas de baralho eram ilustradas com textos e imagens, material muitas vezes do tipo daquele divulgado pelos Almanques, tão populares no sertão brasileiro.

Em meados do século dezenove, começou-se a difundir o uso da xilogravura no Brasil, ilustrando livros e anúncios de publicidade e, como não existiam xilógrafos brasileiros, foi criado o “Instituto Artístico” em 1860. Alguns anos depois, criou-se uma cadeira de xilografia no Liceu de Artes e Ofícios. No final do mesmo século, já se contava no país com um respeitável número de xilógrafos profissionais.

A exemplo do que acontecera antes na Europa, no Brasil também se deu uma mudança nas técnicas de ilustrações, o que comprometeu a continuidade do uso constante da técnica xilográfica, como método ilustrativo de livros e textos variados.

Mas, ao mesmo tempo em que novidades tecnológicas substituíam a xilografia nos grandes centros urbanos, no interior do país, repositório das antigas maquinarias despojadas pelas cidades grandes, tipógrafos editores dos folhetos de cordel descobriram-nas como solução prática e econômica para as também econômicas impressões a que se dedicavam. As dificuldades que o uso dos clichês metálicos impunha no interior dos estados nordestinos, em especial no sertão, e a abundância da madeira de umburana – dócil ao entalhador – e da cajazeira popularizaram de maneira tal o uso da xilogravura nos rótulos de embalagens, anúncios de jornais e nas capas dos popularíssimos folhetos de cordel, que se chegou a criar uma “plêiade de xilógrafos populares”⁵⁶. Sobre a afinidade do nordestino, especialmente a do sertanejo, com a xilogravura, o professor e pesquisador Gilmar de Carvalho (2001, p. 17) enumera em seu estudo *Xilogravura, doze escritos na madeira* “nomes expressivos dessa arte de escavar nos sulcos da madeira as capas dos folhetos” e complementa:

Esta técnica milenar chinesa encontrou na ponta da faca sertaneja, no canivete de cortar fumo de rolo e até nas hastes de guarda-chuvas uma perfeita adequação e tradução de todo um imaginário nordestino de princesas, monstros e mitos como Lampião e o Padre Cícero. (CARVALHO, 2001, p. 17).

Sobre a relação do folheto de cordel com a imprensa, Néilson Werneck Sodré afirma que:

Vale a pena seguir o percurso da xilogravura no Nordeste, como decorrência da interiorização da maquinaria obsoleta para grandes centros, numa vinculação direta com a implantação e o

⁵⁶ Cf. COSTELLA. *Ibidem*, p. 60.

desenvolvimento da imprensa. (SODRÉ⁵⁷, 1982 apud CARVALHO, 2001, p. 55).

A história da xilogravura no Nordeste brasileiro está de tal forma vinculada à história do folheto de cordel que chegam a ser indivisíveis, em alguns aspectos. Entre eles, a indivisibilidade concreta das duas manifestações, uma vez que a que a xilogravura transformou-se solidamente no método ilustrativo por excelência do cordel. Este por sua vez, como repositório escrito de uma arte popular, não podia prescindir da sedução da ilustração de capa, que antecipava para o público, pouco ou nada escolarizado, o tema ali tratado. Essa relação fica patente nos versos de Eugênio Dantas de Medeiros, membro da Academia de Cordelistas do Crato:

Na capa destes folhetos sempre há ilustração
Um desenho que expressa o teor da narração
Chamamos xilogravura essa representação.
[...] Alguns cordéis têm retratos ou vinhetas simplesmente
Mas a partir de quarenta, nós temos regularmente
Desenho e xilogravura na capa sempre presente.
A xilogravura expressa anseios e ideais
A fantasia do povo de hoje e dos ancestrais
O que o poeta pensa e escreve em seus anais.⁵⁸
(MEDEIROS apud TEMÓTEO, 2002, p. 38).

Coadjuvante na editoração do cordel, a xilo passou a ilustrar sua portada. Isso levou o público, que preferia as reproduções em clichês de metal com postais e desenhos, a ressentir-se com a ilustração em xilogravura, que em sua opinião era “mais feia” e associada aos folhetos falsificados, imitação daqueles com cuja capa já estava acostumado. O público-alvo do cordel chegou a boicotar a compra dos folhetos com xilogravuras, fato que ameaçou novamente sua sobrevivência. As vantagens do ponto de vista econômico, a proximidade entre os artistas e editores, que, às vezes, cumpriam ambos os

⁵⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 54.

⁵⁸ Versos inéditos de Eugênio Dantas de Medeiros, da Academia de Cordelistas do Crato.

papéis, impediu que essa primeira reação se interpusesse na nova prática editorial.

Enquanto uma das maiores editoras de cordel do Brasil, a paulista Luzeiro, optava pela ilustração fotográfica em zinco e posteriormente por fotos ou desenhos em cores, a Tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte, e outras pequenas oficinas tipográficas, próximas das corporações de ofícios medievais, no dizer de Carvalho (2001, p. 19) continuaram dando emprego e missão artística aos xilógrafos. Além do espírito corporativo-familiar que esse modelo de gráfica interiorana possuía as vantagens das capas xilogravadas eram inúmeras, de maneira tal que a técnica prevaleceu como portada dos folhetos no interior do Nordeste. Não à toa, Juazeiro do Norte, no Ceará, tem até hoje um elevado número de artistas de reconhecido talento que se dedicam à xilografia. É muito interessante cotejar as diversas tiragens de folhetos conhecidos, como, por exemplo, a história do *Pavão misterioso*, com autoria reputada a José Camelo de Melo Resende, e ver a variedade de ilustrações da ave mecânica inventada para que João Evangelista raptasse a bela Helena. Em alguns folhetos, ela assemelha-se aos pássaros das gravuras orientais, surgindo graciosamente pousada no alvor do sulco não tingido, contra o negro fundo da tinta esparsa sobre a madeira lisa, em outros, é capturada em pleno voo num talhe mais rústico e no negror convexo do desenho talhado.

Porém, na opinião do pesquisador Gilmar de Carvalho, ao libertar-se da função utilitária, a xilogravura rompe com o “*formato exíguo da capa de cordel e com as observâncias às técnicas de sedução e aos ditames de uma Indústria Cultural popular [...]*”. (CARVALHO, 2001, p. 55-56). Assim, garante seu *status* de obra de arte, conquista as paredes de galerias, de residências abastadas e de exposições em museus, e revisita, como tal e com novo *status*, as exposições de arte da Europa atual, em cujos registros historiográficos repousam adormecidos seus antepassados.

No Movimento Armorial o diálogo dos artistas com a arte popular foi intenso, e, no caso das artes plásticas, as fontes de inspiração foram os entalhes das xilogravuras feitas em madeira para os folhetos de cordel e a própria xilogravura – o resultado imagético já estampado no folheto –, além das esculturas em madeira dos santeiros e imaginários. O resultado final da xilogravura popular nordestina, com figuras estilizadas e traços toscos, sem

obediência às perspectivas e às proporções dos padrões clássicos, responde perfeitamente às premissas do Movimento. Serve-lhe como modelo para sua criação artística no campo da escultura, da gravura, da cerâmica, da tapeçaria, do desenho e da pintura. O próprio Ariano, ao referir-se à influência recebida das artes populares, refere-se à gravura e ao Romanceiro Nordestino como um “[...] Reino Maravilhoso, povoado de coisas, seres humanos, ações e encantamentos, um reino imaginoso dotado de estranha beleza [...]”. (SUASSUNA⁵⁹, 1964 apud SUASSUNA, 1977, p. 45).

Entre os artistas armoriais, a gravura dará ao Brasil um nome de grande importância no cenário das artes plásticas da atualidade. O comentário anterior de Ariano Suassuna é parte de um depoimento seu sobre Gilvan Samico, artista plástico armorialista cujo nome prefigura junto ao cenário da crítica de arte nacional, como o maior gravador em atividade no país. Sua gravura, de acordo com Ariano Suassuna, como não podia deixar de ser, brota desse “estranho e belo mundo do Romanceiro e das capas de folhetos nordestinos”. Mundo- sertão, onde o artista mergulha em busca de ‘um reencontro com as raízes de seu sangue’ para regressar com seus ‘pássaros de fogo, seus ‘dragões’ que, por entre folhagens e cachorros, lembram os grifos dos púlpitos da igreja de São Francisco da Paraíba [...]” (SUASSUNA, 2008, p. 217). No depoimento, onde Suassuna vincula a arte de Gilvan Samico ao sertão e, definitivamente, à estética e à mística que aí se desenvolvem com vazão na produção popular; ele afirma. (SUASSUNA, 2008, p. 217).

[...] o mundo de Samico, como o mundo da Gravura popular nordestina, do qual ele é, ao mesmo tempo, o herdeiro e o Rei – é povoado de Pavões, a ave-insígnia da Beleza, a qual mereceu esse título por ser incrustado de pedras preciosas, por Ter a cabeça-de-serpente do mal, e os pés-de-ladrão, maldosos e grosseiros, do feio Mundo, de Bois encantados e de Cavalos misteriosos; de “Guerreiros do ar” e de Virgens que saem de palmas como quem sai de um incêndio ou do fogo da Sarça ardente; de “Traições”, de estandartes e Demônios [...]. (SUASSUNA⁶⁰, 1964 apud SUASSUNA, 1977, p.46).

⁵⁹ **Diário de Pernambuco**, 1º de novembro de 1964.

⁶⁰ Op. Cit.

Examinando o conjunto da obra de Gilvan Samico e para estabelecer mais profundamente o vínculo do artista, expoente da gravura e da pintura armorial, com o “reino imaginoso” da arte popular, o criador *d’O Romance d’A Pedra do Reino* tem tecido apreciações ao trabalho do gravador e pintor armorial, apontando nele os rasgos fundamentais de ligação com as artes populares, a xilogravura em particular, e reitera sempre que considera ser a sua uma arte autenticamente brasileira de grande valor estético. Em um texto publicado no Diário de Pernambuco em novembro de 1964, Suassuna, tratando de elucidar o segredo da beleza do trabalho do amigo e artista plástico, refere-se a ele e à sua obra nos seguintes termos:

[...] Como sucede com toda verdadeira obra de arte, dão a impressão de soberana simplicidade... **Seu segredo consistiu apenas em** o gravador voltar a certos processos que os novidadeiros julgavam esgotados; **em voltar ao uso do material mais puro, nobre e primitivo da Gravura – a madeira; em regressar às suas raízes, recriando com grande liberdade e imaginação, o espírito e as formas da Xilogravura de seu Povo;** em contornar as figuras de um limpo traço negro, que se destaca nos puros espaços brancos, por essas massas negras e tramas delicadamente interpostas... Samico teve a sabedoria de ver e a coragem de realizar. Teve tenacidade para se manter firme numa atitude que muitos julgavam anacrônica, esquecidos de que o verdadeiro artista sempre foi um artesão mais dotado na tradição de um artesanato coletivo. O artista peculiar e soberano era o caso excepcional; surgia naturalmente, por si mesmo, não forçando as portas da originalidade, mas encontrando-a naturalmente, para tornar sua obra como que a coroa da Arte popular de seu Povo. **É por isso, por ter encontrado seu caminho pessoal dentro da maravilhosa tradição popular que o mundo de Samico aparece com tanta novidade,** com todas as contradições e purezas da violência, dentro do mundo da Gravura brasileira, cinzento e monótono, onde quase que só se exercitavam os maneirismos de uma arte européia de Segunda mão e onde hoje, graças a ele, os pássaros de fogo do Sol nordestino fulgem como Estrelas ou dragões incendiados nas torres e bandeiras do Reino do Sertão do Brasil. (SUASSUNA⁶¹, 1964 apud SUASSUNA, 1977, p. 46, grifo nosso).

⁶¹ Diário de Pernambuco, 1º de novembro de 1964.

1.2.5 A Terra, o Homem... a Literatura

*Pelos mundos nossa lenda. Mesmo que nunca se aprenda. Eu te ensino a fazer renda.
Que mais posso te ensinar. Eu que não porto outra prenda. Que só sei dar vida à trama
vã.*

Caetano Veloso

1.2.5.1 Nordeste e o DeSertão, continente do armorial?

L'Antiquité, on la dit, est chose nouvelle
Sainte-Beuve

*O Sertão, com sua terra áspera e sua civilização fechada, com sua
Cavalaria do Cangaço vestida de "armaduras de couro", seus casos de
honra e suas rebeliões, sempre exerceu sedução sobre alguns dos
melhores espíritos [...] Ariano Suassuna*

Para alcançar plenamente o sertão brasileiro, esse que Ariano Suassuna escolhe para palco e personagem de sua literatura, parece válido retomar fatos da história sócio-política do país que sobre ele lança luzes. Em seu projeto artístico, Suassuna, e com ele, os artistas do Movimento Armorial, penetram essa terra em busca de raízes e dela emergem com os elementos que incorporam ao seu fazer artístico, sintonizado com a essência de seu tempo.

Até finais do século XIX, o Brasil mantinha uma divisão simplificada pela antinomia Norte e Sul. Espaços erigidos em torno de um discurso de diferenças e de um desconhecimento mútuo que excluía a ideia de unidade nacional, discurso plenamente motivado pelas leis científicas do determinismo e pela sociologia vigente que movia a pena de homens ilustres e eruditos de ambas as regiões. Entre eles, nordestinos como Silvio Romero, de Pernambuco e Capistrano de Abreu, do Ceará.

À medida que surgiam os fatores que motivavam um projeto de reconhecimento e de autorreconhecimento nacionais, acentuava-se ainda mais esse sentimento de estranhamento interno no país. Ao pensar a identidade nacional, as distintas populações assumiam que eram os seus, os costumes representativos desta nacionalidade e viam nos costumes alheios meras manifestações regionais, estranhas e diferentes do padrão cultural desejado para a nação. Com respeito às sub-regiões, tais como o sertão, no contexto do

Nordeste, o desconhecimento assumia proporções ainda maiores. Esse estranhamento foi responsável não apenas por divergências ideológicas profundas, mas conduziu o país a lutas inglórias, entre as quais, seu maior e mais cruento conflito armado: a Guerra de Canudos.

No final do século XIX, o discurso predominante e mais audível, dada a superioridade econômica do Sul sobre o Norte, ancorava-se fortemente nas teorias deterministas que reconheciam na “pureza” da população sulista um índice de superioridade racial sobre a população “mestiça” predominante no Norte. Através desse discurso de superioridade surgirá, paradoxalmente, um novo discurso, no âmbito da política. Desta vez, de desfavorecimento, um discurso reivindicatório feito pelas regiões do “Norte”.

Enfrentando os problemas resultantes das secas periódicas, e em especial, a partir da grande seca de 1877, o “Norte” começaria a exigir recursos financeiros compensatórios ao país, para a construção de obras e a criação de órgãos e cargos públicos. Será por conta desses processos, conforme comenta Durval Muniz de Albuquerque Jr., que se dá a “transferência de poder de uma área para outra” (2006, p. 59). Albuquerque Jr. aponta a seca e os fenômenos do cangaço e do messianismo a ela vinculados, direta ou indiretamente, como elementos construtores da imagem que se forma, a partir de então, dessa região específica que começa a se delinear dentro do recorte dualista anterior:

O discurso da seca, traçando “quadros de horrores”, vai ser um dos responsáveis pela progressiva unificação dos interesses regionais e um detonador das práticas políticas e econômicas que envolvem todos “os Estados sujeitos a esse fenômeno climático”. A descrição das “misérias e horrores do flagelo” tenta compor a imagem de uma região “abandonada, marginalizada pelos poderes públicos”. [...] O cangaço e o messianismo, lidos pejorativamente tanto por “nortistas” como por “sulistas”, surgem, no discurso da seca, ligados a esse fenômeno, tornando-se mais um argumento a favor dos “investimentos e da modernização no Norte”. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 59).

O Nordeste começava a ter uma fisionomia própria traçada através de uma complexa teia de fatores, das mais diversas naturezas: antropológicos, sociais, religiosos, políticos. A região configurar-se-ia dentro do recorte maior

do Norte, na segunda década do século passado, como área sujeita ao fenômeno das estiagens constantes.

Embora se possam divisar claramente algumas imagens persistentes, outras serão reelaboradas, bem como o serão alguns enunciados construídos sobre o antigo Norte. Esta revisão de imagens e enunciados dar-se-á, primeiro sob o prisma do determinismo naturalista-positivista e, depois, por um determinismo culturalista, devido à crise dos paradigmas anteriores, vigentes até então.

Quanto à concepção do próprio nordestino sobre sua região, sabe-se que essa autonomia fisionômica logo se ancora numa “tradição de pensamento, (n)uma imagística e (em) textos que lhe deram realidade e presença”. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 66). A literatura regionalista, na esteira do naturalismo do século XIX, dá notoriedade à região e ao seu “ciclo das secas”. Este será um tema comum que reúne um importante contingente de autores, díspares em sua expressão, do panorama nacional da literatura. Ligado a uma ética e a uma estética muito próprias, o Nordeste alcança um protagonismo inédito nesse panorama.

A realidade do Nordeste transformou-se muito nas últimas décadas, apesar da imutabilidade dos aspectos constitutivos de diversas de suas geografias (botânica, física, histórica...). E foi esse perfil natural da região que representou um fator decisivo para delinear também as diferenças culturais internas, pressentidas e destacadas ao longo do tempo por alguns autores, a despeito do predomínio de estereótipos uniformizantes, concebidos externo e internamente.

Considerando-se que na Região, como um todo, as condições climáticas foram fundamentais no curso de seu desenvolvimento, não será difícil entender que existam diferenças significativas entre suas diversas sub-regiões. A região da Zona da Mata, por exemplo, foi, desde os começos da colonização, responsável pelo incremento do povoamento do Nordeste e por seu desenvolvimento. Assim, ela é a sub-região mais povoada e a que conta com a população mais antiga e a mais urbanizada. No passado, a Zona da Mata abrigou a cultura açucareira, responsável por lhe dar um perfil específico, diferenciado com respeito, por exemplo, às regiões do agreste, do polígono das secas e do sertão. Estas, segundo Djacir Menezes, poderiam ser definidas

unicamente como sertão nordestino, ou, “o outro Nordeste”, expressão que ele cunhou e que nomeou sua obra, lançada em 1937. A falta de água nestas regiões está estampada em suas características físicas, humanas, econômicas e culturais.

A região do sertão com seu clima semiárido, tropical, seco, chuvas irregulares e escassas, cobre uma área extensa de clima semiárido que abarca vários estados nordestinos. Diferente da região litorânea, o sertão chega, no entanto, até o litoral, nos estados do Rio Grande do Norte e do Ceará. Seu solo raso e pedregoso e a escassez e má distribuição de chuvas limitam fortemente as atividades agrícolas e definem a caatinga como sua vegetação típica. Da adversidade do solo, o reconhecimento do que ele pode oferecer, direciona o habitante local à busca dos seus tesouros secretos. O cactus esconde água sobre seus espinhos, e nas partes mais úmidas, existem bosques de carnaubeiras, palmeira da qual tudo é aproveitado, por isso é chamada pelos sertanejos de “árvore da providência”. A árvore é benfazeja, como o é o Rio São Francisco, maior da região e única fonte perene de água para as populações ribeirinhas. Isso explica, não apenas a dimensão econômica deste rio, mas sua enorme dimensão simbólica. O São Francisco, ou velho Chico, como é apelidado, é um oásis no sertão. O rio é um dos grandes responsáveis, juntamente com os anos de bom inverno, pela transmutação apoteótica a que se referiu Euclides em *Os sertões* (1902). surpreso ao constatar que, ao cabo do período de estiagem, ocorre uma impressionante transformação da paisagem agreste, pinta-a de insuspeitado e surpreendente verde.

Há no sertão nordestino uma tradição pecuária e uma algodoeira que representam seus pilares econômicos. Essa tradição teve sua origem há muito tempo atrás. Sua época áurea foi chamada de civilização do couro, designativo que marca toda uma época em que a região tornou-se relativamente produtiva. Segundo o historiador cearense Capistrano de Abreu, que cunhou o termo e seu significado histórico, o futuro promissor do vale do São Francisco seria traço de união entre Norte e Sul. O autor cearense foi o primeiro a levar em consideração os fatores naturais para explicar os

fenômenos sociais⁶². Capistrano, cujo estudo sobre a “civilização do couro” tornou-se célebre nos meios intelectuais da época, registrou:

[...] De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água; o mocó ou alforje para levar comida, a mala para guardar roupa, mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para curtume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz. (ABREU, 1954, p. 149).

Além do São Francisco, o sertão tem muitos outros rios cujos baixos índices pluviométricos acabam transformando em rios temporários. Estes secam completamente durante a estiagem, deixando apenas uma fina areia lavada, como marca. O aspecto físico da Região nestes períodos, como já descreveu (e desenhou)⁶³ Euclides, é o de “uma paragem impressionadora”. (CUNHA, 1982, p. 13). O sertão transforma-se em um deserto de estranhas catedrais soterranhas (locas, saliências, cavernas e extensos lajedos) que dominam a paisagem. Suassuna, que tem em Euclides um mestre, introduz essa visão ao leitor, transmudada na fala de Quaderna, narrador d' *A Pedra do Reino*:

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

⁶² Para expandir o tema, cf. GOMES DE MATOS, 2006, p. 223.

⁶³ Em sua caderneta de anotações de campo, sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Euclides da Cunha desenha o relevo dos terrenos, suas características físicas e detém na paisagem do Cambaio, onde detalha a formação rochosa. Esses desenhos foram reproduzidos na edição de 1982, da editora Francisco Alves, da página XIX à XXIII.

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, cercado 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.[...] Aí, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na Cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual, entre muralhas de serras pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da justiça, sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição. (SUASSUNA, 2005, p. 31-32).

A entranhável relação do sertanejo com sua terra, muitas vezes, não foi compreendida pelo resto do país. O homem, a fauna e a flora se adaptaram à realidade da escassez de água da região, mas não necessariamente de forma resignada. Essa adaptação desafia nos homens a engenhosidade e a tenacidade, nas plantas e animais, a resistência. Esse apego e bem-querer se transformam em “código de cidadania”, mas também em imagens literárias, em textos populares e eruditos, e em mote poético: “enquanto a minha vaquinha, tiver o couro e o osso, e puder com o chocalho, pendurado no pescoço, eu vou ficando por aqui, que Deus do céu me ajude [...] só deixo o meu Cariri, no último pau-de-arara” (CORUMBA, VENANCIO, GUIMARÃES, 1958)⁶⁴. Traduzido às vezes como saudade da terra, esse sentimento é cantado pelo poeta popular cearense Patativa do Assaré em sua poesia *Triste Partida*:

Trabaia dois ano,
Três ano e mais ano
E sempre nos prano
De um dia voltar

⁶⁴ Os versos pertencem à canção *Último pau de arara*, composta em 1958 por José Guimarães, Corumba e Venâncio, e consagrada na interpretação do compositor, cantor e acordeonista Luis Gonzaga.

Mas nunca ele pode
Só vive devendo
E assim vai sofrendo
É sofrer sem parar

Se alguma notícia
Das banda do norte
Tem ele por sorte
O gosto de ouvir

Lhe bate no peito
Saudade de móio
E as água nos óio
Começa a cair

Do mundo afastado
Ali vive preso
Sofrendo desprezo
Devendo ao patrão

O tempo rolando
Vai dia e vem dia
E aquela fãmia
Não vorta mais não

Distante da terra
Tão seca mas boa
Exposto à garoa
A lama e o paú

Faz pena o nortista
Tão forte, tão bravo
Viver como escravo
No Norte e no Sul.
(PATATIVA DO ASSARÉ, 2006, p. 9-13).

Sob a realidade aparente da região sertaneja subjaz uma espessa camada de superposições histórico-culturais que amalgamadas esculpem um perfil mais ou menos homogêneo num país heterogêneo. O resultado dessa síntese amalgamática define a terra e o habitante do sertão. Mesmo quando se transforma em retirante, o sertanejo - nômade obrigatório pela falta de chuva, pelo estio que o expulsa de sua terra - guarda os traços que o identificam em meio às distintas populações. Se precisar migrar para subsistir em terra alheia, ele acalenta o sonho promissor de inverno farto para voltar a sua terra. Enquanto isso, parece levar consigo o sertão no pó da chinela e na cara. O sertão se espalha também nas cantigas e ladainhas que desfia nas intermináveis viagens em paus de arara, nos cordéis que viajam amarrotados na trocha de pano ou na memória, que no seu dizer, é recitação de *cor*.

Esse Nordeste, e nele o sertão, em particular, condena muitas vezes seu habitante ao êxodo involuntário e o arremete nas estradas e nos caminhos do não-lugar. É também uma região que marca seu habitante, atrelado por um viver, de certa forma, anacrônico, quando confrontado com as grandes cidades, o litoral e até o interior das localidades mais desenvolvidas da Região. A Cultura do sertão manifesta-se através de sua arte popular e encontra, especialmente, no cordel e na xilogravura, mas também na música desfiada por instrumentos primitivos, nas danças e nas vestimentas de seus cortejos, autos e festas, nas formas simples de uma arquitetura e esculturas pobres, seu suporte mais prestimoso, plasmação de sua criação, para dizer-se, para contar-se e mostrar-se. O sertão, definitivamente, é armoriável.

Pelo estranhamento ou pela familiaridade, essa região impressiona. A arte é prontamente seduzida pela paisagem física e humana desse estranho deserto (tornado oásis, quando o inverno vem e é bom!), incrustado entre vales, florestas, montanhas e mares do Brasil. Com sua áspera pobreza, seu monocromatismo, a gagueira de seus habitantes - avessos ao excesso de palavras - donos de um silêncio, na mais das vezes, realçado pela opulência sonora dos pássaros, o sertão converteu-se em espaço mítico da literatura, ao longo do século passado. Tornou-se terra de sedução e de rechaço, de estranhamento e da memória, da letra e da voz; fez-se sertão do destempo.

Se a historiografia guarda lacunas sobre o sertão – e menos lacunosa se mostra sobre o litoral –, a literatura, em contraponto, lança-lhe um olhar atento. Muitos autores se debruçam sobre os conflitos e a história do sertão remontando até o seu período colonial. Ronaldo Correia Brito recupera um pedaço dessa história, direcionando para a literatura sua mirada, fala do isolamento duradouro do sertão que justificou a permanência de seus hábitos alimentares, narrativas orais, cantos e danças. Aduz, parafraseando Borges – que afirmara haver encontrado o Oriente na Espanha –, que é possível encontrar no sertão um Portugal e uma Espanha que já não existem. Correia de Brito reflete, através de alguns autores nordestinos e brasilianistas, sobre as peculiaridades da Região⁶⁵ às portas do século XVIII e suas tragédias, entre as quais, as disputas de clãs:

⁶⁵ As obras e autores sobre os quais fala Ronaldo Correia de Brito são: *O Clã dos Inhamuns*, do cearense Nertan Macedo; *O Tratado Genealógico da Família Feitosa*, do também cearense

A Ibéria se transpõe para as terras secas dos sertões cearenses. A Espanha representada por perjuros e Portugal, por insurrectos. Guerras e rivalidades seculares podem se continuar na paisagem de angicos, aroeiras, imbuzeiros, jucás e pereiros; e no leito seco de rios que só correm no inverno. Ao invés de castelos de ameias, casas de taipa de cumeeiras altas, só mais tarde substituídas por casarões alpendrados de tijolo, alguns com pedestais de mármore vindos da Itália. No lugar de armaduras e brasões de metal reluzente, roupas de couro rude, dos rebanhos apascentados no planalto. Os luxos de ouros e veludos só irão aparecer depois. No início, só existem a dureza da terra, a lei bárbara, a solidão. Matanças infundáveis para garantir o poder. A união proposta pelo casamento degenera em guerra. O velho sangue ibérico, diluído em gerações, é sempre o de espanhóis e portugueses, disputando pedaços de terra. (BRITO, 2010, s/p).

Ariano Suassuna pressente esses mistérios que envolvem a cronologia e o espaço do sertão. Conhece bem a estrutura social do Nordeste e a apresenta em seu *Romance d'A Pedra do Reino*: o fazendeiro, o vaqueiro, o cangaceiro, o líder messiânico, a terra, tudo e todos lá estão. Mas, essa presença, obediente à realidade, se rebela literariamente. Mesmos motes, tratamento inovador. Essa estrutura arcaica do sertão, que em grande medida subsiste anacronicamente e chega à época em que Suassuna ambienta sua história, emerge trasvestida numa prosa vigorosa que a evoca.

A literatura de Ariano Suassuna está plenamente ciente da história do Nordeste e de como se perfilam os dados da historiografia de maneira a afetar a Região e seus habitantes. Para dar conta de um projeto literário de recriação desse Nordeste, o autor lança mão de uma cultura erudita - fruto não apenas de sua formação acadêmica, mas também de um ambiente familiar que lhe propiciou o gosto pela leitura desde tenra infância - à qual se soma, acima de tudo, uma intimidade incomum com a região e com as mais diversas manifestações populares nela existentes, além de uma profunda identificação pessoal com certos valores que diz ainda encontrar nesse universo nordestino, especialmente em seu âmbito rural⁶⁶. A essa história o escritor paraibano não

Leonardo Feitosa; e *Os Feitosa e o Sertão dos Inhamuns*, do brasilianista Billy Jaynes Chandler.

⁶⁶ Em sua "Advertência" no romance **A história do amor de Fernando e Isaura** (2006, p. 19-20), Ariano Suassuna confessa que vive "extraviado em meu tempo por acreditar em valores que a maioria julga ultrapassados. Entre esses, o amor, a honra e a beleza que ilumina os

dá as costas. Ao contrário, nela se respalda para intuir sua formulação literária. Nas palavras de Bráulio Tavares em seu *ABC de Ariano Suassuna* (2007, p. 120) a literatura do autor paraibano tenta prolongar as tradições ibéricas, por um lado, e, por outro, a dos poetas populares nordestinos, apreendendo os estágios intermediários entre elas.

1.2.5.2 A EnCruz(ilh)ada, Ibéria - Sertão

É uma nova geografia que há que inventar, rompendo ainda divisórias entre disciplinas, com geógrafos abertos à literatura e à arte, e homens de letras a par da geografia.
Armand Frémont.

O sertão, em larga medida, ajustou-se a um modelo feudal que resultou herança de seu passado colonial. A estrutura agrária brasileira, desde sua arcaica organização em capitanias hereditárias e sesmarias⁶⁷, consagrou o anelo de perpetuação desse sistema já decadente em Portugal, que revivia na colônia a época áurea do feudalismo clássico. Porém, à falta do servilismo cortesão e de outras benesses de que gozava a nobreza na Corte, o “nobre” da Colônia enxerga na importação da mão de obra escrava, uma alternativa viável. Essa estrutura que serve adequadamente na região da costa açucareira do Nordeste, não vinga, porém, no interior. Nos grandes Sertões, o nomadismo obrigatório impulsionado pela criação pecuária extensiva e a agregação do elemento indígena com sua natureza migratória impedem grandes concentrações humanas sedentárias. As relações familiares e semi-familiares

difíceis caminhos da retidão, da superioridade moral, da elevação, da delicadeza, e não da vulgaridade dos sentimentos.”

⁶⁷ O sistema de capitanias foi implantado por Portugal no Brasil no período de 1534-1536 como um mecanismo para subsanar os problemas relativos à necessidade de proteção e colonização do país, diante dos limitados recursos de que dispunha a coroa. As capitanias foram delegadas a particulares – em regime de dependência que deveriam ser sucedidos pelos seus descendentes diretos. O sistema vigorou até o século XVIII – 1759 - quando o Marquês de Pombal extinguiu o direito de hereditariedade. A extinção do sistema de capitanias ocorreu em 1821, pouco tempo antes da independência do país. As sesmarias, que tiveram a mesma duração que as capitanias e a elas estavam vinculadas, também constituem um sistema de distribuição de terras. A origem do sistema sesmarial que em Portugal remonta ao século XIII, converteu-se em verdadeira modelo de povoamento no Brasil. No país, as concessões foram muitas, dadas as dificuldades que a terra oferecia. Assim desvirtuou-se o propósito com que originalmente surgiu em Portugal e seus efeitos sobre a estrutura fundiária do Brasil ainda são latentes, em especial no Nordeste, mesmo distando quase dois séculos de sua extinção oficial.

(compadrio, apadrinhamento, etc.), ou seja, a estrutura feudal patriarcal substitui a sociedade feudal escravocrata da costa.

Cabe destacar que o uso do termo, e o próprio conceito de feudalismo, aplicado ao sistema colonial brasileiro é bastante discutido. Muitos estudiosos negam esse “transplante do sistema feudal para a colônia. Negam o feudalismo, mesmo em suas origens, em Portugal. Alegam esses estudiosos que a configuração político-social daquele país durante a Idade Média diferenciou-se, por exemplo, da de Castela. Portugal, que havendo vencido os mouros duzentos anos antes das últimas vitórias espanholas (castelhano-aragonesas), dedicara-se à exploração marítima e ao comércio, fundando assim um sistema sócio-econômico-cultural diferenciado. A partir daí surge o conceito de que o Brasil “surgió ya en plena Edad Moderna”. (LOBO, 1993, p. 9).

Em seu livro, *La herencia medieval del Brasil* (1993), o medievalista Luis Weckmann tece uma teia de informações fundamentadas em pesquisa extensa e profunda da realidade colonial brasileira, da primeira época, para asseverar que o feudalismo ibérico transplantou-se para o Brasil colonial e penetrou em todos os níveis de sua cultura. Além de descrever os transplantes, o autor comenta as adaptações que sofreram no Brasil “debido a contactos interétnicos, a las circunstancias propias del nuevo médio al que llegaron, y a la presión ejercida por los factores econômicos”. (LOBO, 1993, p. 11).

Julgando-se pela primazia que desfrutou o Nordeste neste processo de colonização e aos rumos que essa história tomou, a partir do deslocamento dos interesses da metrópole, a quietude que sobreveio ao período de intensa movimentação responsabilizou-se por perpetuar as influências primeiras, isolando a região de fatores externos passíveis de interferir no desenvolvimento político, econômico e social da região. Uma vez penetrada e arraigada as influências dos “transplantes senhoriais e feudais”⁶⁸, inúmeras circunstâncias contribuíram para que elas se mantivessem cristalizadas no Nordeste, mais do que em qualquer outra região brasileira.

⁶⁸ Terminologias usadas por Weckmann para dois dos capítulos do seu livro supracitado que trata das instituições que Portugal adotou para o processo de colonização do Brasil, entre as quais as capitânicas hereditárias, instituição utilizada à moda de “recepción colonial del derecho feudal” p. 82.

Internamente, uma economia “bifurcada”, fez surgir dois Nordeste diferentes, como já se apontou no sub-capítulo anterior. Havia o Nordeste açucareiro ou “da civilização do açúcar” que, estendido ao longo do litoral da Zona da Mata, dominou o cenário de poder durante os séculos XVI e XVII. A essa cultura açucareira veio atrelado um modo de vida com manifestações religiosas, econômicas e culturais próprias. Nela, manifestam-se, segundo Gilberto Freyre, em sua *Casa grande e senzala* (1933), um catolicismo familiar e um patriarcado poligâmico, de hábitos higiênicos regularmente ligados à água e aos banhos, de apadrinhamento e de multifuncionalidade, servindo a propriedade rural como fortaleza, banco, cemitério, albergue, escola, asilo e amparando os velhos, as viúvas e os órfãos. De estrutura fechada, essa civilização, obrigará os recém-chegados a arriscar-se sertão adentro, em caminho a uma região muito mais inóspita pelo clima e porque estava habitada por indígenas. A história do sertão, tal como se o conhece a partir do século XVI, tem início quando os bandeirantes subiram o São Francisco acima. É, portanto, uma história que nasce do esforço empreendido na busca por novas oportunidades, muito embora, na verdade, as terras fossem transmitidas pelo regime de sesmarias. Estas eram distribuídas, principalmente, aos politicamente poderosos moradores do litoral. Cria-se, assim, um sistema de aristocracia rural, numa terra desfavorecida pela natureza.

O sertão nordestino foi pouco a pouco sendo povoado. As fazendas nasceram às margens do Rio São Francisco dando origem a outro foco de civilização diferente e distante daquele localizado no litoral açucareiro. A pecuária tornou-se seu principal esteio econômico. Em contraste com a civilização açucareira na qual as grandes propriedades rurais estavam definidas em duas instâncias físico-humanas - a casa grande e a senzala -, essa civilização que se desenvolveu no interior pôde, em sua estrutura de inferiores proporções, prescindir quase que inteiramente do trabalho escravo. Raramente se viam escravos trabalhando nas fazendas. O trabalho era realizado por brancos, mestiços, negros livres e até por índios. A criação pecuária mais livre, com ausência de barreiras, naturais ou artificiais, facilitou uma criação extensa, itinerante, atividade nômade com a qual a população indígena colaborou amplamente. (SANTOS, 1974, p. 14).

Mas, a atividade que a princípio era meio de subsistência foi alavancada para um plano de maior rentabilidade e destaque graças à demanda do litoral e das minas por tração, carne, couro e outros derivados do gado. Vale lembrar que a queda dos engenhos de açúcar por causa da abolição da escravatura também constituiu outro fator importante na ascensão da atividade. Com isto o *status* do fazendeiro, proprietário de terras, também se consolidou no cenário sociopolítico nacional. Consolidaram-se também as pautas que regiam essa civilização interiorana, baseada em relações de compadrio, apadrinhamento e de senhorio entre o fazendeiro ou proprietário rural e os seus subordinados.

Na chamada civilização do couro, intervém outro elemento importante, nela se escutam e se veem os sinais de uma colonização ibérica que traz consigo a marca moura. Esse povo que nunca se largou de fato da Península Ibérica, mesmo quando oficialmente de lá expulso, de um jeito ou de outro adentrou o sertão e legou uma influência cultural que se faz sentir ali desde então. Essa herança de costumes e usanças se manteve em parte pelo isolamento da região com respeito ao restante do país, mas também, graças às identificações naturais, motivadas por semelhanças climáticas e geográficas, entre outras de diversos aspectos.

No contexto rural do sertão nordestino, o cavalo é animal importante na lida do rebanho bovino, o apreço votado ao animal e à atividade pecuária em si fez com que se desenvolvesse um segmento de adereços utilitários tendo o couro como matéria-prima. Os adereços do cavaleiro (vaqueiro) e de seu animal eram confeccionados com este material e adornados com desenhos estilizados, configurando marcas de uma heráldica própria ou de clãs. As selas das fazendas, conforme comenta Câmara Cascudo (2001, p. 31), eram “fiéis ao modelo mouro, grandes e pesadas, com arções dianteiros e traseiros e semicírculos destinados a reforçar o equilíbrio do cavaleiro”. Entre os acessórios, o alforje (no arção dianteiro, à moda árabe) era indispensável na atividade nômade do vaqueiro para carregar carne seca, farinha e rapadura (seu alimento nas viagens e em incursões nas matas em busca de reses extraviadas), o estribo, o chicote, entre outros objetos, também eram amplamente utilizados.

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

Em síntese, a estrutura social do interior nordestino compreende principalmente as figuras do dono de terras, ou fazendeiro, dedicado às atividades agropecuaristas, e seus agregados, entre os quais se destaca a já mencionada figura do vaqueiro. Em meio às considerações que tece a respeito dessa estrutura, Idelette Muzart Fonseca dos Santos afirma que a “la force et la puissance de cohésion de cette structure sociale est telle qu’elle tient dans ses mailles tous les sertanejos[...]”⁶⁹. (SANTOS, 1974, p. 24). Nela, a relação de compadrio e de apadrinhamento por batismo ou crisma, de dependência como agregado e os vínculos naturais de atadura pela consanguinidade concedem ao indivíduo um lugar definido na sociedade. Esse sentido de pertença exclui naturalmente aquele que não se encaixa em nenhum grupo. Assim, o indivíduo cujas diferenças destoam no meio, será por ele rechaçado. A ele, restar-lhe-á apenas a opção de engajar-se a uma vida marginal que no sertão pode ser atingida principalmente por duas vertentes, o cangaço ou a religiosidade messiânica.

O proprietário rural mantém com seus agregados uma relação que suscita semelhanças, em vários aspectos, com as relações entre os senhores feudais e seus vassalos. Há entre eles um acordo tácito de cooperação, naturalmente, pouco equilibrado, de sorte que o agregado deve ao fazendeiro seu apoio eleitoral e sua força enquanto mão de obra ou em quaisquer outras circunstâncias não ligadas necessariamente ao trabalho agrícola ou de pecuária. O fazendeiro, em contrapartida, deve proteção a seu agregado, tanto

⁶⁹ “a força e o poder de coesão dessa estrutura social é tal que ela tem na mão todos os sertanejos [...]”. Tradução de Natércia Costa Marreiro (feita a meu pedido, não vem de uma fonte publicada).

no que tange às necessidades provocadas por fatores naturais (longas estiagens ou secas), por motivos de morte ou saúde (casos onde ampara a família), como ainda o apoio em problemas de rixas ou questões legais, quando o agregado viola a lei ou sofre algum tipo de ameaça pessoal.

O fazendeiro constitui em suas terras a autoridade máxima. Espécie de sucessor dos capitães, das capitanias hereditárias brasileiras, ou dos sesmeiros, das sesmarias. Os primeiros capitães haviam sido “depositarios de la justicia real, incluso de la alta justicia, y fueron autorizados a fundar pueblos y para recibir el homenaje y sumisión de los alcaldes [...]”. (WECKMANN, 1993, p. 96). Os sesmeiros que os capitães trouxeram com eles ou os que mais tarde acolheram “constituyeron la base de lo que sigue siendo nuestra población rural, la agrícola o la dedicada a la cría del ganado”. (WECKMANN, 1993, p. 99). Luis Weckmann ainda afirma que “[...] o feudalismo cuasi militar, según lo describe Freire – tal como la encarnaron las capitanias donatarias, concluye Malheiro Dias, cumplió en forma adecuada, el propósito para el cual habían sido creadas aquellas capitanías”. (WECKMANN, 1993, p. 99). Apesar disso o fato de que não faz muito tempo, era comum chamar os fazendeiros pela alcunha de coronel, tem outra explicação, embora não exclua o anteriormente exposto. Sem qualquer conotação oficial, essa “patente militar”, que apontava o grau de autoridade exercido entre seus agregados, parece haver sido herdada da chamada Guarda Nacional, uma espécie de instituição preservadora da ordem nacional, antes da criação da polícia e que atribuía a sua autoridade máxima o título de coronel.

É comum que o fazendeiro divida seu tempo entre atividades políticas e o comando das atividades ligadas às suas terras. Preocupa-se em manter relações de colaboração com o clero local e para tanto, concede à Igreja recursos pecuniários para a ajuda de sua manutenção e participa ativamente com doações em bois e dinheiro para as festas religiosas de sua paróquia. Contrariamente às suas beneficências religiosas, ele compactuava muitas vezes com bandos de cangaceiros, pagando-lhes altas somas que lhe garantissem proteção e mão armada para eventuais necessidades em disputas com outros chefes políticos da região.

Há décadas, no entanto, a estrutura social das elites do interior se desfaz. Os jovens filhos da oligarquia rural passaram a estudar nas capitais e a

optar pela vida nas cidades, de onde, muitas vezes, administram suas terras e posses. Os agregados, moradores das terras e serviçais desses senhores buscam novas oportunidades nas cidades e começam a esperar menos a estima dos patrões e mais as melhorias trabalhistas a que têm direito. A austera casa grande dessas propriedades modernizou-se para receber apenas em fins de semana ou períodos de férias os integrantes das famílias. A política mostrou-se um caminho oportuno para as aspirações de poder que outrora se concentravam no latifúndio rural ou nas cidades pequenas e os velhos fazendeiros transformaram-se, quase sempre, em personagens da nossa literatura:

O coronel da Barra, com o terraço cheio de visitas e de cabos eleitorais quase sempre compadres, ouvia as intrigas e os pedidos. Alto, e queimado pelo sol, com a cara larga e sisuda, era homem de ouvir mais do que falar. Tinha uma voz grossa de trovão, falava pouco e quase sempre alto, como se só soubesse falar gritando. Quando fazia menção de abrir a boca, o ambiente ficava silencioso, com todos atentos às suas palavras. Era homem mais da ação, administrador incansável. Fizera de uma fazendola, herdada do pai, a maior fazenda do município. (CAMPOS, 1990, p. 63).

Como um dos principais agregados, o vaqueiro, responsável pelo rebanho bovino, conta com importante benefício no desempenhar de suas funções. Cabe a ele o direito de tomar para si um quarto ou um quinto da prole do rebanho sob sua responsabilidade. A confiança que o fazendeiro deposita em seu feitor (administrador) e em seu vaqueiro lhes confere certa liberdade de ação e uma posição de maior prestígio em meio aos demais trabalhadores. O vaqueiro, graças à sua indumentária de couro (que, como já mencionado, não raro evoca comparações com as armaduras de antigos guerreiros), bem como a seu viver aventureiro e ao fato de possuir um cavalo de montaria – índice de importância no sertão – e de com ele formar um duo inseparável, goza de maior notoriedade, mesmo sendo o feitor, quando o há, e não o vaqueiro, quem detém os maiores poderes na estrutura feudal patriarcal, entre os subordinados do fazendeiro.

O vaqueiro, quase sempre, estabelece com o seu empregador, uma relação de compadrio, e tem, ele próprio, dependendo do tamanho do rebanho,

seu séquito de ajudantes, composto quase sempre de filhos ou sobrinhos seus. É comum que viaje transportando o gado em transações comerciais ou em direção a pastos distantes quando surge o período de seca. Desempenha frequentemente o papel de veterinário do rebanho fazendo os partos das vacas, ferrando o gado e sacrificando animais feridos ou doentes. Possui, além da indumentária, um ferro próprio para marcar as reses que lhe couberem na partilha e outros apetrechos vinculados a uma heráldica muito particular que remonta à já mencionada civilização do couro no sertão. Além de vestir os couros ou “encourar-se” para campear o gado, usando seu gibão, guarda-peito ou peitoral, chapéu e alpargatas de couro, luvas e perneiras, chicote de tiras de couro, sempre agarrado à mão, o vaqueiro leva ainda, na sela, seu alforje, seu bernal com carne de sol e rapadura e às vezes queijo de coalho, em suas viagens ou saídas mais demoradas. Às vezes passa dias na caatinga perseguindo reses extraviadas e quando as captura volta vitorioso cantando aboios mais agudos e menos dolentes que aqueles que ele entoava quando quer acalmar a boiada.

Por essa atividade montada, que possui em si algo de épico e grandioso, o vaqueiro transformou-se em referência obrigatória na literatura popular ou na literatura dita erudita que conta ou canta o sertão nordestino. Suas façanhas e bravatas surgem nas cantorias e cordéis, e é comum que se refiram à captura de um boi tihoso, à reivindicação de um bem negado ou tolhido pelo patrão, ao encontro trágico com a morte, ou ainda à peleja ou disputa pela mão de alguma donzela de condição social mais elevada que a sua.

Pelo prestígio do vaqueiro, pela liberdade de que goza e pela analogia que se faz dele com o cavaleiro, em conjunto com sua montaria, sua atividade é alvo de consideração por Quaderna, em *A Pedra do Reino*, que inclusive se veste de cáqui, à moda dele. Ele a considera uma das poucas profissões “não burguesas”, sendo assim, permitida a seus irmãos:

Num certo dia, importantíssimo para mim, eu chegara à conclusão de que, legítimos ou bastardos, **todos os Quadernas eram Fidalgos, e decidi jamais consentir que nenhum de nós exercesse "qualquer profissão vil de Burguês"**, como diz Samuel. Lembrei-me de que **todos nós, filhos de meu Pai, éramos um pouco Vaqueiros**

caçadores, Cantadores, etc. Podíamos, portanto, nos manter, todos, meio ociosos, meio criminosos, meio vagabundos e donos das nossas ventas, como todos os Fidalgos e Cavaleiros que se prezam! Era o único jeito de nos mantermos à altura da nossa linhagem, **numa sociedade em que sobram poucas profissões-nobres, na estreita margem de atividades que a propriedade rural deixa.** Foi por causa dessa decisão minha, Excelência, que nenhum Quaderna trabalha para filho-da-puta nenhum! Proibidos pelo consuetudinário-fidalgo da família, nenhum Quaderna tem patrão nenhum que exija de nós as obrigações e os trabalhos que têm os industriais, os comerciantes e outros desgraçados e danados Burgueses com vocação de burro de carga! Todos nós só temos profissões livres, ociosas e marginais de Fidalgos! (SUASSUNA, 2005, p. 385, grifo nosso).

Quanto ao fenômeno do banditismo no Nordeste, também chamado cangaço e muito presente no romance de Ariano Suassuna, sua natureza torna difícil restringir-lhe a índole ao seu aspecto social, posto que isso resultaria em um reducionismo simplificador. Segundo Frederico Pernambucano de Mello, o cangaço deveria ser perfilado ao lado do “índio levantado, do negro em armas contra o cativo e do branco de tantas revoltas pagãs ou de fundo místico contra disciplinas abusivas ou novidades de governo.” (MELLO, 2006, p. 11). Embora, acrescente o autor, à diferença “dessas insurgências de base étnica mais ou menos definida, o cangaço não teve cor [...]”, porque os homens que a ele aderiram não pertenciam a uma etnia específica, e conclui adjudicando ao cangaço um estatuto de “forma acabada do irredentismo metarracial brasileiro”. (MELLO, 2006, p. 11).

Élise Jasmin, em seu livro *Cangaceiros* (2006, p. 17), explica que segundo referência de Franklin Távora em *O Cabeleira*, o termo cangaço, etimologicamente falando, viria de “canga”, termo que designava, na fala sertaneja, o conjunto de armas portadas pelos malfeitores” e que, só no começo do século XX, o termo aparecerá em alguns livros, com definição mais ampla, abarcando um modo de vida. O ingresso nesta “instituição” livre, dava-se, habitualmente, como uma atitude revanchista, como uma maneira de vingar-se de uma afronta ou de uma injustiça sofrida e de reconquistar a honra e a respeitabilidade, pessoal ou familiar: Nos sonhos de Virgulino / Não estava Lampião. / A injustiça no serrado / Quem gerou a esse Vilão / Mata-se o rei do Cangaço / Mas a lei ainda é um laço / Que corrói essa nação. Assim, os homens que optavam pela vida marginal do cangaço eram pessoas humildes,

que, sem os bens necessários ou a proteção devida para gozar de segurança, haviam sido vitimados pela “parcialidade da justiça a serviço dos potentados locais”. (JASMIN, 2006, p. 17). No folheto LXXIX, do *Romance d’ A Pedra do Reino*, Adalberto Coura lê em seus manuscritos as palavras ditas no passado por Arésio, que se referiu ao cangaço nos seguintes termos:

[...] Aquele outro, que é Sertanejo, sabe que será morto, se escolher a vida livre das Catingas, as correrias do Cangaço. Mas sabe, também, que, enfrentando essa vida incerta e essa morte certa, terá direito ao que nunca teve: uma vida sem dono, uma vida de Senhor e sem trabalho escravo. Por isso não se importa de viver perseguido como um cachorro mordido. Sabe que esse é o preço que terá de pagar para poder possuir mulheres com as quais, antes, não poderia nem sonhar, as filhas da gente poderosa, lindas e orgulhosas, que passeavam os olhos por ele sem nem ao menos o avistarem, como se ele não existisse, e que agora o vêem, com espanto, terror e perturbação, **vestido com sua Armadura de couro e com as insígnias de prata de sua realeza, aparecendo diante delas não mais como um ser ignorado e desprezado, mas como o temeroso Senhor da sua honra e de seu destino**, e Emissário de uma vida cruel, selvagem, errante e guerreira, fascinadora e terrificante. Todos esses são homens de Raça fidalga, degredados e degradados numa vida de ignominia, inferior a eles. Quem teria o direito de acusá-los e incriminá-los, se se revoltam e procuram uma outra vida, mais de acordo com os impulsos e a raça do seu sangue? Quem teria o direito de reprovar a escolha que eles fazem, condenando-os em nome dos ideais desses Povos tristes e duros de Burgueses dominicais, apavorados pelos Pastores, pela opinião, pela filantropia das sociedades protetoras de animais pela higiene? Como é que esses paroquianos podem entender a selvagem alegria de uma briga de touros ou de galos, com o prazer e o encanto da luta, das apostas, do jogo, da festa, da sagração da vida inocente e cruel? Eles jamais entenderão que a morte cruel de um touro ou de um galo vale a alegria de um punhado de homens[...]. (SUASSUNA, 2005, p. 633, grifo nosso).

Essa circunstância propiciou a existência de um vínculo entre o cangaço e o heroísmo, muito difundido pela literatura popular, pelas canções de gesta. Élise Jasmin comenta que:

Assim como as canções de gesta, os folhetos de cordel sempre privilegiaram a figura emblemática do herói encarnando as virtudes de um território, defensor da honra perdida do grupo ao qual está afiliado, impondo uma forma de justiça que o leva até mesmo a lavar sangue com sangue. No sertão, “quem não se vinga está moralmente morto”, afirma Gustavo Barroso. Essa atitude vingativa tinha sentido

no seio dessa sociedade: o sertanejo identificava-se com muito gosto com esse personagem de bandido honrado, dotado, a seus olhos, de virtudes e qualidades heroicas, encarnando a valentia e a liberdade. (JASMIN, 2006, p. 17).

Outro importante aspecto aportado ao tema do fenômeno do cangaço é a abordagem de Frederico Pernambucano de Mello quando ele desloca o foco de violência do fenômeno, apontando para um aspecto de natureza cultural em seu embricamento com a raiz social e política do cangaço:

A presença da violência e da criminalidade na formação da sociedade rural do Nordeste do Brasil não se compadece, por outro lado, com o caráter de ocorrência prodigiosa com que tantas vezes apareceu na crônica e, sobretudo, na imprensa, não sendo raro que façanha de cangaceiro dividisse seção de jornal com o aparecimento de bezerro de duas cabeças. [...] O primeiro dever de estudo sobre o assunto é mostrar a genuinidade dos laços culturais profundos que envolvem uma e outra dessas realidades sociais, é dizer, a violência e a criminalidade. A passagem de uma a outra. Os fatores tradicionais ativos sobre o indivíduo e a sociedade. A cumplicidade tácita do homem com o agente da violência, com quem divide patrimônio comum de heranças culturais. [...] Como explicar o apuro ornamental do traje dos cangaceiros, nos bordados de cores vivas e harmoniosas dos bornais, nos frisos e debruns contrastantes das cartucheiras, correias, coldres, perneiras, ou nas abas arrebitadas dos grandes chapéus de couro, com muito ouro e prata em meio a signos-de-salomão, estrelas de ponta, cruces de malta e flores-de-lis [...] Como entender as notáveis afetações estéticas desse traje, inconfundível em sua imponência e escancarado no revelar a identidade de quem o porta, **senão como um indicativo de orgulho quanto à forma de vida adotada?** (MELLO, 2006, p. 11, grifo nosso).

De fato, Virgulino Ferreira, ou Lampião, como foi cognominado no sertão, o mais afamado de todos os cangaceiros que já trilharam os caminhos do Nordeste, não apenas se fazia fotografar luzindo seus trajes ornamentados, como também permitiu que o fotógrafo Benjamim Abraão (imigrante de origem libanesa ou palestina, radicado desde os anos vinte em Juazeiro do Norte, Ceará, como comerciante), acompanhasse seu bando durante os meses de junho a outubro de 1936, para filmá-los. Além de fotografar e filmar, Abraão entrevista Lampião, fazendo anotações que mais tarde divulgará na imprensa do litoral e do sul do Brasil junto às fotografias. Suas impressões sobre Lampião, as fotografias e depoimentos, acolhidos pela imprensa da época, serão responsáveis pela ampliação da fama do já famigerado cangaceiro,

extrapolando, então, as fronteiras de seu território mais imediato. A essas imagens ostentosas dos cangaceiros soma-se a imagem simbólica que suas ações e histórias já haviam criado e que o homem do sertão incorporara ao seu imaginário. Desta forma, Lampião, e com ele toda a instituição do cangaço, entra de vez para o arsenal lendário do povo do sertão e, mais amplamente, do povo brasileiro.

As façanhas de cangaceiros famosos foram contadas, e ainda o são, nos versos de inúmeros cordelistas. Um dos pioneiros do cordel, João Martins de Athayde, foi um destes que narrou em seus versos histórias inteiras ou episódios sobre o cangaço. Nas palavras de José Lins do Rêgo⁷⁰ (1945 apud BOSI, 1995, p. 451), Athayde era um rapsodo, bardo cuja poesia “se fez uma espécie de *chanson de geste* do cangaceirismo”. Como testemunho da atemporalidade do tema, transcrevemos abaixo um fragmento de um cordel recente, *A Morte de Lampião* (2009), do paulista e neto de pernambucano Moisés Pereira. Nele, o poeta rememora a morte do cangaceiro Lampião, contada por um soldado das volantes que combatiam o cangaço:

Pela volante chamado
Eu voltei para o sertão
Para a última batalha
Contra o homem Lampião
E em meu peito um aperto,
Do meu povo ele é irmão...

Eu selei o meu cavalo
E me pus em direção
Foi a mais triste viagem
Nas entranhas do sertão
Em Sergipe está escondido
Virgulino, o Lampião.
[...]
Foi na fria madrugada
Do mês de julho – escolhido.
Vigésimo oitavo, o dia
Trinta e oito, o ano corrido.
Tombaria Lampião.
Como se tomba um bandido.
[...]
O coração apertado.
O ceu pôs-se enegrecido.
A volante preparada
O traidor escolhido.
Um brado! O cheiro da Morte...
Quem me dera ter morrido.

⁷⁰ RÊGO, José Lins. **Poesia e Vida**. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1945, p. 161.

Oh! Horrores. Oh! Fantasmas.
 Oh! Ódio sem compaixão.
 São Francisco está manchado
 É o sangue de Lampião
 Se é herói, ou se é bandido,
 Eu não sei... é meu irmão.

[...]

Ó meu Deus! Valei-me a prece.
 Eu te faço nesse chão:
 Não permita Deus que eu morra
 Nem que eu mate Lampião.
 Na volante, eu sou macaco
 Pra Lampião, eu sou irmão...

[...]

Um baque... O primeiro tiro.
 Um grito. Um salto. O pavor...
 Numa rajada maldita
 No acampamento o terror
 Cercados por todo lado:
 A caça do predador.

O serviço estava feito
 Sem nenhuma reação.
 O coiteiro qual um Judas
 Comendo da sua mão
 Por trinta moedas de prata
 Entregou a Lampião.

No frio da noite, a morte.
 Do sangue, o cheiro no chão...
 E brigam pelos despojos
 As hienas do sertão.
 A justiça prevarica
 Roubando os bens da nação.

E nos corpos mutilados
 A glória e a degradação...
 É o ouro. É jóia. É o dinheiro
 É essa maldita ambição
 Por um prato de lentilhas
 Rouba os bens do seu irmão.

Eu me prostro em uma prece
 Mas me vejo emudecido
 No Chico o cheiro da morte
 São Francisco entristecido
 As hienas digladiam
 E o despojo é repartido.
 (PEREIRA, 2009, s/p).

A poesia popular revisita uma carga simbólica que mistura referências bíblicas, telúricas e de cantos épicos, em uma narrativa, em versos,

bastante linear. Nela as emoções estão claramente expostas. A literatura erudita e os ensaios culturais ligados à sociologia se interessaram pelo cangaço, mas será especialmente através da cantoria e do folheto de cordel que se darão a conhecer as histórias aventurosas do cangaço e de seus líderes: Lampião, Maria Bonita, Antônio Silvino, Corisco e Dadá, Sinhô Pereira, Jesuíno Brilhante, Quelé do Pajeú, Lucas de Feira, personagens que surgem como tema na literatura popular, tema, aliás, já acusado na xilogravura da capa.

Escritores e ensaístas, em geral, buscam na literatura popular uma fonte de pesquisa temática - anedótica ou trágica - o cangaço certamente é uma delas. O poeta armorial, muitas vezes, emula a arte popular. Os versos do poeta armorial pernambucano Marcus Aciolly são um exemplo disso: valendo-se de alguns recursos formais do Cordel - como o uso eventual de maiúsculas e a opção pelo verso em redondilha maior ou heptassílabo, próprio da Oitava ou Oito pés de quadrão⁷¹ - e, com a simplicidade de um poeta popular, expõe um argumento filosófico, que tangencia o messianismo e o cangaço para dizer muito mais:

Não sei se é lenda ou verdade
 Meu senhor, falo em meu nome
 A lenda começa sempre
 Quando uma história termina
 Porque se a história nos conta
 Que Virgulino nasceu
 A lenda logo acrescenta
 Que Lampião não morreu
 Além da história e da lenda
 Existe o sonho do povo
 Que, entre o que ouve e o que não ouve,
 Invento tudo de novo.
 Por isso a lenda é mais certa
 Do que o sonho e a história
 Porque Lampião ainda vive
 Em todas as memórias.⁷²
 (ACCIOLY, 1978 apud GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p. 48).

⁷¹ Oito pés de quadrão, ou simplesmente oitavas, são estrofes de oito versos de sete sílabas. Na disposição clássica, a rima desses versos deixa o primeiro e o quinto órfão, enquanto na disposição popular, os três primeiros rimam entre si e também o quinto e o sétimo; o quarto rima com o último, não havendo, portanto, um único verso órfão.

⁷² Versos de Marcus Acioly transcritos em FERRAZ, Marilourdes. **O Canto do Acauã: Das Memórias de Manoel de Souza Ferraz (Manoel Flor)**, um Comandante das Forças Volantes. Belém: s. ed., 1978, p. 272.

O poeta popular José Pacheco, em consonância com o final lendário do cangaceiro, conclui em seu cordel *A Chegada de Lampião ao inferno* (2006):

[...] Leitores, vou terminar
Tratando de Lampião
Muito embora que não possa
Vou dar a explicação
No inferno não ficou
No céu também não chegou
Por certo está no Sertão.
(PACHECO, 2006, s/p).

Partilhando território, com esse “Cavaleiro desgarrado que é o cangaceiro”, (Suassuna, 2008, p. 80) a religiosidade messiânica é outra opção, outra forma de vida oferecida ao marginalizado social no Nordeste. Manifesta-se como um fenômeno dos mais intrigantes no sertão, sua compreensão é possível apenas através da observação de sua história.

Essa vertente religiosa manifesta por um lado a expressão sócio-antropológica dos mitos sacerdotais, xamânicos, proféticos e oraculares acumulados histórica e geograficamente nas feições particulares que o Nordeste lhes acrescenta e lhes confere. A religião é um elemento fortemente arraigado nas populações nordestinas. Enquanto a população abastada tem na igreja um instrumento de poder, o que não exclui sua fé religiosa, as camadas pobres da população encontram na religião um paliativo e um caminho em direção à resignação, face às dificuldades que a vida lhes impõe.

O catolicismo que desembarcou na alma do homem, à época das caravelas ibéricas do século XVI, e com os catequizadores jesuítas se assentou fortemente no interior do Nordeste, plantou-se na alma do seu habitante o cultivo de uma fé que abraçava os ritos medievais, entre os quais as peregrinações, o culto das imagens e relíquias, a missa e a penitência, levados, muitas vezes, ao extremo. Essa ortodoxia que se amoldou às condições de vida do homem interiorano, mantidas e até recrudescidas pela dureza da vida, foram se distanciando das novas práticas religiosas oficiais da Igreja Católica, presentes nos grandes centros e nas regiões litorâneas, graças

à influência dos seminários e centros de estudos religiosos. Nilton Freixinho adverte em seu livro *O Sertão arcaico do Nordeste do Brasil* que, para que se entenda o catolicismo popular da coletividade sertaneja, por ele considerado pelo viés de “fundamentalismo cristão-primitivo”, prevalecente no Nordeste, na segunda metade do século XIX, “impõe-se remontar aos clérigos-místicos, de missões católicas européias, enviadas por Roma ao Nordeste brasileiro na transição do século XVIII para o XIX”. (FREIXINHO, 2003, p. 70-71).

O espírito religioso que aqui se fixou no período colonial foi fortemente reanimado pela vinda ao Nordeste de padres capuchinhos e lazaristas europeus, no final do século XVIII. Estes religiosos reprovavam duramente a lassidão religiosa dos padres seculares que atuavam na região. No interior, reavivaram-se dogmas que inculcavam o medo da morte, a pecaminosidade do sexo e o medo do inferno. Freixinho, referindo-se ao capuchinho frei Vitale de Frascol, afirma:

[...] Capuchinho italiano, no vigor de seus quarenta anos, percorreu o sertão do Nordeste, em verdadeira pregação mística, na década de 1810 à de 1820. Gostava de falar ao povo sertanejo de maneira ardente, de picá-lo com passagens proféticas, de intimidá-lo com uma perspectiva de fim de mundo – imagem que, decênios depois, os monges-beatos-leigos reproduziriam com renovado vigor nas pregações aos crédulos sertanejos. [...] Concomitantemente, frei Vitale pugnava pela retidão de conduta dos cidadãos, com alusões diretas aos clérigos, em exercício no interior, instigando o desapego aos bens materiais. (FREIXINHO, 2003, p. 72).

Embora não fosse intenção do capuchinho – ou de qualquer integrante das “missões evangelizadoras” – propagar uma aura de santidade ou a crença na realização de milagres, sua presença inadvertidamente suscitou essa resposta. Isso se explica talvez por uma conjunção de elementos, entre os quais a carência absoluta de seus fiéis e sua forte convicção missionária aliada ainda a suas ações práticas que despertaram duradouramente essa crença na população. Os fiéis abnegados atingiram números expressivos naquele ambiente tão propício e essa crença em poderes milagrosos e isso se transferiu, em épocas posteriores, a outros pregadores místicos. Desvalorizando os bens materiais e a vida terrena, a fé praticada no sertão

reforçava a ideia de que as penúrias e a pobreza das condições materiais deveriam servir de alento para a espera de uma vida espiritual abundante. Na fé do sertanejo, a falta configurar-se-ia, assim como em outros aspectos de seu universo, em um excesso.

Os aspectos mencionados, aliados à falta de padres que pudessem atender a demanda daquela vasta região interiorana, carente de qualquer infraestrutura, davam lugar ao surgimento de beatos e místicos cujo poder, sem as limitações que a hierarquia eclesiástica impunha aos seus sacerdotes, excedia o âmbito estritamente religioso e espraiava-se, muitas vezes, para o campo social ou político (ou assim eram interpretados pelo poder instituído – Estado, Clero e Polícia), fato que redundava em conflitos, alguns dos quais atingiram trágicas proporções, tais como a já mencionada guerra de Canudos e o movimento do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, liderados, respectivamente, por Antonio Conselheiro (Bom Jesus do Monte, Santo Antonio Conselheiro) e Beato José Lourenço.

Esses homens, em sua maioria, de vida nômade, dedicavam-se em suas andanças a construir ou restaurar capelas, igrejas e cemitérios, sempre ajudados por um séquito de acompanhantes ou pelas populações dos lugares onde paravam. Vestiam-se com túnicas e calçavam alpargatas e carregavam consigo um exemplar da *Missão Abreviada*, do *Lunário perpétuo* ou das *Horas marianas*. Ao descrever as peregrinações de Antonio Conselheiro, com seu olhar “míope” de jornalista republicano de primeira hora, e antes de se aproximar de Canudos, palco dos acontecimentos, Euclides assim se refere ao beato:

[...] Erguiam-se na praça, revestidos de folhagens, as latadas, onde à tarde entoavam os devotos, terços e ladainhas; e quando era grande a concorrência, improvisava-se um palanque ao lado do barracão da feira, no centro do largo, para que a palavra do profeta pudesse irradiar para todos os pontos e edificar todos os crentes. [...] Ele ali subia e pregava. Era assombroso, afirmam testemunhas existentes. Uma oratória bárbara e arrepiadora, feita de excertos truncados das *Horas Marianas*, desconexa, abstrusa, agravada, às vezes, pela ousadia extrema das citações latinas; transcorrendo em frases sacudidas; misto inextricável e confuso de conselhos dogmáticos, preceitos vulgares da moral cristã e de profecias esdrúxulas. Era truanesco e era pavoroso. (CUNHA, 1982, p. 113).

É pertinente notar que homens como Antônio Conselheiro, que se dispunham a dedicar sua vida às atividades de natureza messiânica, haviam sofrido algum revés de natureza pessoal ou social. Esses messias surgirão entre aqueles indivíduos que, não raro, já tinham sido distinguidos em seus complexos familiares ou grupos sociais mais próximos, como sendo dotados de estranhezas e características imponderáveis tais como a leptossomia, a esquizotia⁷³, a pouca sociabilidade. A decisão quase sempre é também precedida por um período preparatório. A esse período prévio de preparação para o líder, através da segregação, oração, jejuns e outras provas seguem-se a posta em cena de suas prédicas e promessas de conteúdo religioso, mas também ideológico, em sintonia com os desejos das populações oprimidas: terra livre e compartilhada, trabalho comunal, um modelo antecipado de paraíso e um deus, pai e patrão a ser venerado e servido, cujas leis seus líderes se encarregam de estabelecer e cuja justiça terá em garantia.

No Nordeste, em face de todos os fatores anteriormente apontados das secas, da hostilidade natural de boa parte de suas terras, tanto os líderes religiosos como os místico-messiânicos – surgidos do nada e da necessidade do povo –, aglutinam ao redor de si multidões e conseguem com muito pouco além de sua oratória, rebanhos fiéis de seguidores e discípulos dispostos a deixar o seu quase-nada por promessas de uma vida melhor através da fé e dos sacrifícios. Antônio Conselheiro, beato leigo, sem nenhum conhecimento teológico formal, é o exemplo mais célebre de líder messiânico, e, a exemplo de Padre Cícero e Frei Damião, líderes religiosos da Igreja, arrebatou a atenção do povo, se não como operador de milagres, como personagem da história do país e como lenda e líder carismático entre os nordestinos. Ao referir-se ao cangaceiro Lampião e a Antônio Conselheiro, Nertan Macêdo em seu *Capitão Virgulino Ferreira: Lampião* polariza o papel social de um e de outro, ao mesmo tempo em que equipara o destino de ambos, seres marginalizados do sertão:

⁷³ Biótipo do indivíduo magro e esbelto, correspondente ao caráter esquizotímico; referente ao que apresenta esquizotimia (Temperamento não patológico a partir do qual se desenvolve, de preferência a esquizofrenia, [...] grau de interiorização, timidez, [...]) In: Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 1986).

No destino dos deserdados, em tais brenhas, fale por nós a história de Antônio Conselheiro. Não tinha terra, gado, riqueza de espécie alguma, nem sequer mulher. Foi degolado. Lampião tinha mulher e dinheiro, mas não tinha uma beirada de terra onde descançar [sic] a cabeça. Foi degolado.

O santo e o bandido, cada um a seu modo, foram uma reação a prepotência do meio. Porque a terra era, de fato, o exílio insuportável, o morto bem-aventurado sempre. (MACÊDO, 1959, p. 35).

O poeta popular também se faz guardião da memória, evocando suas lendas, sua história. O beato Conselheiro volta a peregrinar pelo sertão no acorde da viola, nas rimas do cordel. Dele, que foi responsável pelo surgimento de uma das maiores obras da literatura brasileira, dirá o poeta ao concluir o seu canto, que era apenas um homem, um beato do sertão, e, que ainda depois de morto desafiou a ciência, incapaz de entendê-lo:

Em vinte e dois de setembro
Teria sido encontrado
Dentro de seu santuário
Já sem vida e debruçado
Enterrado em cova rasa
No interior da casa
O santuário citado

Sua cabeça é exposta
Em Salvador na Bahia
Antes foi examinada
Suspeita de anomalia
Felizmente a tal ciência
Não mostrou qualquer tendência
“Negativa”, assim dizia.
(FRANÇA; RINARÉ, 2002).

Ariano Suassuna mostra-se atento à história de seu povo, aos cantares da viola e às rimas do cordel. Além de citar Conselheiro e Lampião, em seu *Romance d' A Pedra do Reino*, e além das discussões narradas entre Quaderna e seus mestres, o sertanejo Clemente e o fidalgo da Zona da Mata Samuel, sobre o cangaço e misticismo, adverte sobre a fragilidade das barreiras entre esses tipos marginais e itinerantes que povoam o sertão. Reúne-os também, ou às ocupações todas que lhes são inerentes, portanto, em um só personagem:

[...] O cego a quem ele [Silvestre] se arrimara como "espoleta" - Pedro Adeodato, Pedro Cego de alcunha - era daqui da Vila. **Era um meio-termo de cego, Cantador, beato e Cangaceiro** aposentado. Vivia errante e pedinte, de lugar em lugar, vestido com um velho casacão militar, pardo e remendado [...]. (SUASSUNA, 2005, p. 377) .

Se for válida a metáfora telúrica animista, pode-se afirmar a existência de outro personagem ainda, fundamental na constituição desta “estrutura social” sertaneja. Quiçá, entre todos, o mais importante, conforme pressentira Frederico Pernambucano de Mello, em artigo publicado no livro *Cangaceiros* (2006) de Élise Jasmin:

[...] O escudo ético tão surpreendente a olhos de fora da região. A poesia de gesta, riquíssima, erguendo lendas e mitificando biografias de capitães temerários. O maravilhoso das pregações missionárias, O obreirismo dos beatos. A demonologia medieval rediviva na caatinga cheirando a enxofre. A chegada ornamental das mulheres, arrefecendo sensualmente excessos de cruzeza. A descoberta do luxo. A repressão policial com poderes generalizados de vida e morte. A aliança em regra, de coronelismo com cangaceirismo, afirmando os valores do ruralismo em face ao oficialismo litorâneo. E o **palco de todo o drama, nada passivo em sua angulosidade extrema, sobretudo a caatinga espinhosa. Um ator a mais. Difuso. Impressintido. Às vezes terrível.** (MELLO, 2006, p. 11, grifo nosso).

Essa estrutura hierárquica do interior nordestino não é apenas recordação de um passado remoto. Ela ainda estava presente até bem avançado o século XX, e, apesar das mudanças aí ocorridas nas últimas décadas, as implicações da estrutura fundante ainda marcam o modo de ser do sertanejo. Ele é crédulo, antes de tudo. Crê nas leis da fatalidade, inspiradas em sua religiosidade e sociabilidade, que definem, pela procedência social, quem nasce para mandar e quem para obedecer.

A exposição das características do sertão nordestino, dentro do panorama regional e nacional, é uma das chaves decifradoras dos enigmas de uma literatura, que aí se circunscreve e cujos temas e estruturas ela tira tanto de uma ascendência literária, como das raízes geo-político-sociais locais. Não para falar sobre o sertão, mas para falar com o sertão: a seiva do Nordeste e

do sertão está em suas possibilidades de composição e de descontinuidade e em suas sobreposições cronológicas – onde medievo e moderno se encontram imbricados, onde a escassez produz os excessos e as impossibilidades constitutivas, definidoras e simbólicas, abrem os caminhos do imaginário alegórico que conduz ao universal e ao portal dos mundos.

Ariano Suassuna encontra em suas circunstâncias vitais e em seu projeto literário, expressados nas postulações estéticas do Movimento Armorial, a expressão autêntica e a alquimia transformadora de sua palavra em arte.

1.3. ARIANO SUASSUNA, DAS RAÍZES DA ARTE POPULAR À EXPRESSÃO ARMORIAL

O que me dá ainda coragem é poder esperar pelo dia em que minha vida se identificará – pelo Deserto e pela Morte, não sei! – com essa áspera Terra – pedregosa, cestrada pelo sol divino, misericordioso e cruel.

Ariano Suassuna

A formulação estética da “arte armorial”, de Ariano Suassuna, em particular, propõe o resgate do popular, a busca do modelo na manifestação artística do povo, como meio de decifrar a identidade, a marca de originalidade que possibilita também sua distinção. O que faz o indivíduo ser, e saber o que é, e ver isso através de sua arte. Essa reflexão estética transpõe a percepção simplista da arte popular como expressão primitiva e propõe um novo olhar, sob uma perspectiva atemporal, não cronológica, livre dos parâmetros que os padrões comerciais e até os acadêmicos mais ortodoxos, ou que os modelos estéticos vigentes propõem como aferidores da qualidade artística. Estes padrões e modelos costumam rotular como exótico ou como primitivo - na acepção negativa que se dá, vulgarmente, à palavra -, tudo aquilo que lhes for alheio ou que vier do povo. A arte armorial aspira à universalidade tomando como matéria o que lhe resulta próprio e que constitui seu universo pessoal, simbólico e concreto. A relação que Ariano Suassuna mantém com a cultura popular nordestina representa, mais do que uma simples exaltação dos valores

locais, uma busca da memória ancestral e constitutiva, muito anterior aos limites de seu próprio povo. Para alcançá-la dispõe-se de um conjunto valioso de tradições, herdeiras e transformadoras dessa memória, manifestadas na arte desde a dança do bumba-meu-boi aos versos do Romanceiro, das xilogravuras dos folhetos aos aboios dos vaqueiros, das esculturas de madeira ao barro do artesanato.

Ariano Suassuna busca a fórmula precisa, ele sabe que carrega com ele um universo simbólico e real querendo tingir o papel e em busca da expressão, da forma e da palavra que lhe dê vida. Em seu primeiro poema, “Noturno”, de 1945, alguma coisa já prenuncia nos versos do jovem poeta seu encantamento com o poder evocativo da palavra, ele a escolhe e, em reverência respeitosa, usa a maiúscula inicial, como quem marca a ferro, aquela que guarda um sentido que vai além do verso e da poesia. Mas, sua poesia, que mais tarde será acústico, visível e sensorialmente armorial, ainda não encontrara seu estatuto definitivo.

Em 1947, escreve sua primeira peça, *Uma Mulher vestida de sol*, que, embora ligada ao Romanceiro Popular Nordestino, tomou-lhe ao romance de cordel (popular do sertão) escolhido apenas o fio central da história e o tratou nos termos da poesia do Romanceiro. Isso, segundo o próprio autor, atesta que o vínculo de sua arte com o Romanceiro é antigo. Desde os vinte anos de idade, já se preocupava com o que chama de “forte e pura raiz popular da Arte e da Literatura nordestinas que são os folhetos e repentinos do Romanceiro” (SUASSUNA, 2008, p. 173). Dois anos depois, Suassuna volta a escrever outra peça, *O Auto de João da Cruz* e, desta vez, ele a baseia inteiramente em três folhetos nordestinos. O autor considerará mais adiante que as duas peças de estreia representaram para ele “marcos no meu caminho de identificação entre meu trabalho e o Romanceiro Popular”. (SUASSUNA, 2008, p. 173).

Será no texto do *Auto da Compadecida*, onde Suassuna reconhece haver finalmente atingido seu objetivo “[...] de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances associados, como deve ser, aos espetáculos teatrais nordestinos, especialmente o Bumba-meu-boi e o mamulengo.” (SUASSUNA, 2008, p. 177).

Seu percurso será de crescente intimidade e diálogo com a cultura popular, porém, segundo Santos (2000, p. 97), sua arte só encontrará formulação estética como “arte armorial” depois de um longo amadurecimento. Ao proclamar a existência do Movimento, o escritor “assume publicamente seu compromisso com a arte popular”. Além disso, ele define “a arte armorial em sua relação com as literaturas da voz e do povo, fundamento de sua criação”. (SANTOS, 2000, p. 97).

Porém, já desde a década de quarenta, Suassuna tem ideias conceituais claras sobre o rumo que sua literatura deve tomar. Leitor fiel da literatura espanhola, ele escreve um ensaio jornalístico aproximando o nosso Romancero ao Romancero Ibérico. Aproximações que o autor enfatiza e reafirma ao longo de sua carreira. No artigo, exalta a veia épica dos cantadores nordestinos, a semelhança entre o sertão e a Espanha, a despeito de sua filiação colonial com Portugal, e, entre outras coisas, fala da sobrevivência e perenidade da literatura tradicional e popular naquele país onde o *Romancero* tem seu lugar de destaque no cenário literário.

Em 1964, o escritor publica um ensaio para uma coletânea de poesias populares nordestinas, escrito dois anos antes. Nele, Suassuna propunha o estudo do Romancero em duas partes, a da Poesia improvisada e a da Literatura de cordel, propunha também uma divisão para os folhetos e romances nordestinos sugerindo, para tal, seis ciclos, a saber: heroico, trágico e épico, maravilhoso, religioso e de moralidade, ciclo cômico, satírico e picaresco, ciclo histórico e circunstancial. Na ocasião, e antes de seu personagem Quaderna desenvolver suas próprias teorias sobre os métodos de classificação do romancero, Suassuna propõe essa classificação que difere da mais habitual, a que separa os romances e cordéis pelos personagens (ciclo de Lampião, de Padre Cícero, etc.).

Definidas claramente as premissas da Arte Armorial, Suassuna se lançará em um projeto ambicioso. Em busca de sua arte total, decide extrapolar a medida do texto teatral e da poesia para ter a abertura e a liberdade necessárias na criação de uma obra paradigmática, que represente sua percepção armorial do fazer artístico. Só o gênero romanesco podia oferecer-lhe as condições ideais para a consecução de sua ideia. Uma obra que, mantendo-se ancorada na cultura popular nordestina, possa resgatar nela suas

raízes ibéricas e perambular pelo sertão, pela Europa medieval e pela Espanha quinhentista e seiscentista, pelos registros mais diversos da poética popular e erudita, daqui e de além mar, dando ao papel a guarda (aberta) dessas vozes, de seu canto e conto, de suas misturas, de sua pureza. Pelo seu projeto se entrega o autor nos braços tentaculares do gênero escolhido para alcançar seu “Romance heróico-brasileiro, ibero-aventureesco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja”. (SUASSUNA 2005, p. 197-198).

2. RAÍZES HISPÂNICAS

2.1 OS LIVROS DE CAVALARIA

2.1.1 **Das origens da matéria cavaleiresca aos livros de cavalaria espanhóis.**

As narrativas cavaleirescas perfazem um longo percurso no cenário literário espanhol até finalmente tomarem corpo e alma próprios e configurarem-se com a designação genérica de livros de cavalaria. Esta é assumida por significativa parcela da crítica e da historiografia literária atual para referir-se àquelas narrativas cavaleirescas espanholas nascidas a partir do século XVI. Com as características que assume a partir de então, o êxito do gênero nos reinos peninsulares, e em Castela, especialmente, foi crescente. Nem o fato de terem essas narrativas temas e matérias estrangeiras em suas origens representou um obstáculo para seu forte enraizamento no seio da sociedade espanhola. Em realidade, esses livros saíram tão robustecidos da Espanha, irradiando seus temas a outras cortes europeias, que alguns autores costumam referir-se a uma “nacionalización del género”. (MENÉNDEZ PELAÉZ, 1999, p. 295).

A configuração das narrativas cavaleirescas como gênero – livros de cavalaria - se daria no território espanhol, segundo José Maria Viña Liste (2001, p. 32), “no sin vacilaciones y realizando frecuentes hibridismos y mixtificaciones con otros [géneros] coexistentes cronológicamente”, entre os quais o autor cita a historiografia, a épica jogralesca, a crônica histórica, os relatos folclóricos orais, o *Romancero*, as lendas cristãs, os livros de aventuras e de viagens, os repertórios de milagres e os de caráter exemplar, os tratados doutrinários ou moralizantes, e, sobretudo, “como transformación del *roman courtois*, el relato artúrico y el *romance* sentimental”. (VIÑA LISTE, 2001, p. 33).

Entretanto, a consolidação das narrativas cavaleirescas na Península se deve, em especial, a uma obra que será referência na literatura mundial quando de livros de cavalaria se trate, o *Amadís de Gaula* (1508 - Saragoça). Tal é assim que “no se puede hablar de puridad de um género de caballerías consolidado em lengua castellana” (VIÑA LISTE, 2001, p. 35) antes do surgimento do *Amadís de Gaula*, obra que, segundo o autor, canonizou o gênero e representa o arquétipo do mesmo. A edição conhecida e imortalizada que do famoso livro nos foi legada deveu-se a Garci Rodriguez de Montalvo, que teria sido, em realidade, seu refundidor, dando forma nova a um texto original há muito desaparecido e criando para ele uma continuação, nas aventuras de Esplandián, filho do herói da obra anteriormente citada. Por isso, à afirmativa anterior de Viña Liste, seria prudente acrescentar que um segmento da crítica adjudica esse purismo pioneiro apenas a *Las sergas de Esplandián* – aventura protagonizada pelo filho de Amadis, criada por Rodríguez de Montalvo e acrescentada aos originais de *Amadís de Gaula* – ou, ainda, ao *Palmerín de Oliva*, publicado em Salamanca em 1511.

O *Amadís de Gaula* é, no entanto, considerado por um significativo segmento da crítica como primeiro livro de cavalaria castelhano, e não apenas em consideração a sua data de publicação. Registra-se, em data bem anterior à edição do *Amadís*, a existência do *Libro del Caballero Zifar* (séc. XIII), uma obra cuja composição heterogênea não desanimou outra parte da crítica a atribuir-lhe essa rubrica genérica e com isso, também, o pioneirismo entre os livros de cavalaria. O livro de Rodriguez de Montalvo é o primeiro de uma longa lista de títulos nacionais, editados na Espanha do século XVI. Susana Gil-Albarellos, em *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, afirma que a obra de Montalvo é o início do que chama triunfo pleno da literatura de cavalaria (1999, p. 39). Segundo a autora, as características da obra, a despeito de suas influências literárias estrangeiras, amoldam-se perfeitamente ao espírito espanhol do seu momento, atribuindo ao próprio caráter hispânico da época, segundo ela, cavaleiresco e muito fantasioso, sua origem e difusão. *Amadís de Gaula* será a obra que por sua qualidade literária fixará um modelo narrativo ao qual recorrerão invariavelmente todos os livros de cavalaria publicados, a partir de então, até o começo do século XVII. Adentrado o setecentos, seu prestígio entre os leitores já havia diminuído muito, quando Miguel de Cervantes - cuja

intenção de parodiar os livros de cavalaria, sobrepujou amplamente a ideia de repetição - foi capaz de ultrapassar a fórmula, romper seu molde e, com isso, reestruturar as bases literárias do gênero.

Todavia, para entender bem os livros de cavalaria na Espanha haveria que remontar aos *romans* franceses, que constituíram suas fontes, bem como ao desenvolvimento da narrativa, poética e em prosa, da própria literatura espanhola nos séculos anteriores. A partir da exposição dessas fontes francesas - os *romans* de tema arturiano e carolíngio, especialmente -, de sua recepção - em forma de tradução e recriação - e de obras da própria literatura peninsular, será possível encontrar as características próprias dos livros de cavalaria castelhanos capazes de conferir-lhes um caráter nacional e de dar a eles uma importante projeção no panorama literário do país. Sobre a influência árabe, apontada por tantos críticos e historiadores, não se fará uma abordagem direta, pois entende-se que esta influência se faz sentir através de obras espanholas, que, se compreende, já haviam incorporado esse substrato.

2.1.1.1 O Nascimento do *Roman*

Quando os primeiros laivos do Humanismo começam a medrar na Europa, em detrimento da mentalidade vigente - período que alguns historiadores modernos, entre os quais Joaquin Rubio Tovar (1990, p. 28) e Carlos Garcia Gual (1983, p. 69), chamam, respectivamente, de Renascimento Medieval e Renascimento do século XII, desenvolve-se entre a nobreza das regiões francesas da Normandia e Aquitânia e da Inglaterra sob domínio normando o gosto por uma literatura escrita em língua vulgar, em contraposição ao uso exclusivo e duradouro do latim na redação de textos científicos e historiográficos. Em seu livro *Literatura europea y Edad Media latina*, Ernst Robert Curtius se refere às mudanças nas estruturas feudais do período, que perdem sua dimensão econômica e se transformam em um sistema de estratificação social, sendo, portanto, motivadoras de conseqüentes mudanças no comportamento social (CURTIUS, 1998, p. 549-550). Havia um grande número de intelectuais formados nas escolas catedrálcias e uma classe de

cavaleiros nobiliários que, quando não estavam envolvidos em guerras, buscavam um envolvimento com atividades espirituais. Essa realidade social resultaria no cultivo das atividades literárias na França e na Inglaterra.

A dificuldade que representava o latim para muitos e o crescente interesse pela Antiguidade clássica foram fatores que beneficiaram a proliferação dessas composições literárias em língua vulgar. Se ainda não podiam ser lidas por uma massa iletrada de forma individual, elas podiam ser lidas em voz alta e assim compartilhadas coletivamente. A leitura e o acesso às histórias já não era, portanto, um privilégio restrito apenas aos homens da Igreja: ampliava-se agora à nobreza, até então, despossuída de uma cultura erudita.

Essa conjunção de fatores sociais, culturais e políticos explicariam, segundo Rubio Tovar (1990, p. 28), o fato de que, por volta da segunda metade do século XII, surgisse o *roman*. O termo (proveniente do advérbio latino *romanice*) deriva de uma prática que se tornara corrente, de traduzir para as línguas românicas as obras escritas em latim, tarefa que quase sempre era desempenhada por clérigos, capazes de ler os textos originais latinos e traduzi-los. O termo, porém, abarcaria, aos poucos, um significado mais amplo. *Roman* antes empregado apenas para a língua falada não latina e para as traduções do latim ou outros escritos em língua vulgar (romance), passava, já com Chrétien de Troyes (séc. XII), a significar um tipo de narrativa (à época, em verso) que mantinha certa autonomia com relação à História (da qual descendia), e que diferia da épica e de outros gêneros. Ramón Menéndez Pidal, quando introduz o tema da epopeia e da “novela caballeresca” em seu livro *De Cervantes y de Lope de Vega*, afirma que:

Desde el siglo XII, Francia, fundándose por lo común en leyendas bretonas, había dado el modelo de una novela caballeresca, escrita en verso, cuyo gusto se difundió por toda Europa, gracias al encanto de obras como el *Tristán*, el *Lancelot*, el *Perceval*, el *Merlín*, de Chrétien de Troies o de Robert de Boron y al de toda una literatura posterior, en prosa, aparecida en la primera mitad del siglo XIII. (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 10).

Essa nova acepção que o termo cobra na França, a partir do surgimento de uma nova modalidade narrativa que vem a designar, é devedora inicialmente das obras de natureza histórica ou da poética anterior (épica e lírica): “El *roman* cortesano revela la influencia del renacimiento latino del siglo XII en la poesía francesa.” (CURTIUS, 1998, p. 549). Sobre essa realidade do nascimento do gênero sob influências variadas, Rita de Cássia Mendes Pereira certifica:

[...] o *roman* aparece, assim, dentro dos limites impostos pela tradução. Aos seus autores coube, entretanto, a tarefa fundamental de acrescentar às fontes e aos modelos literários resgatados pela historiografia as contribuições da canção de gesta e da poesia lírica, que haviam se aclimatado nas cortes francófonas da Europa desde meados do século XII, como veículos privilegiados de manifestações da literatura em língua vernácula. Delas, o *roman* extraiu temas, os modelos literários da aventura de cavalaria, a ideia de combate pela Cristandade e as fórmulas de expressão do amor cortês. (PEREIRA, 2008, p. 95).

Porém, a autora adverte que essa literatura guarda também especificidades em relação aos modelos literários citados. Nela, já não se usa a construção estrófica e os efeitos repetitivos, próprios das formas literárias destinadas ao canto, tais como o cantar de gesta e a poesia lírica. Seu texto é destinado à leitura e adota o estilo da poesia narrativa, mas, a exemplo da poesia lírica, introduz o amor como um novo tema, alheio à austeridade da poesia narrativa heroica. Esse tema amoroso se localiza em um mundo elegante e cortês, muito diferente do universo da epopeia feudal. É inegável, no entanto, possivelmente dada à proximidade temporal com os poemas épicos, a herança no *roman* de corte cavaleiresco de alguns traços da poesia épica. A caracterização dos personagens ainda responde a um ideal de perfeição cavaleiresca compartilhado com os longos poemas épicos. As técnicas de combate e fórmulas narrativas se assemelham muito. Por outro lado, a obediência do guerreiro feudal ao seu senhor, que o obrigava a entregar nas mãos deste (rei ou senhor) o direito de atribuir um castigo, não permaneceu como traço no *roman* cavaleiresco. Neste, diante de ofensas pessoais, o cavaleiro não espera para fazer justiça, fazendo-a ele mesmo. O vínculo servil de fidelidade absoluta faz parte agora do passado épico.

No que respeita ao aspecto guerreiro ou belicoso, a grande diferença das novas narrativas advém do fato de que as grandes batalhas entre bandos ou exércitos inimigos são travadas agora individualmente. Os novos cavaleiros não empreendem lutas em nome de um ideal político-nacional. Vagam solitários e tomam para si a decisão de combater, em nome de algum grande agravo sofrido ou, em ocasiões, por motivos menores, como a recusa do oponente a identificar-se diante dele. A floresta é quase sempre o local das lutas, mas haverá alguma testemunha que narre a proeza do vencedor na corte. Esse aspecto em particular é destacado por Mario González ao referir-se aos livros de cavalaria:

[...] é necessário que as façanhas do cavaleiro sejam registradas, já que a fama é indispensável para sua realização. Assim sendo, é necessário que haja testemunhas que possam levar até o espaço da corte o registro das aventuras do herói, já que estas, normalmente, acontecem longe dela. (GONZÁLEZ, 2010, p. 222).

Menéndez Pidal também adverte para a repercussão desse modelo literário, afirmando que as emoções que enriqueciam esses poemas de aventuras tomaram caminhos e realces diversos: “Francia, mediante las obras de Beroul, de Chrétien, de Thomas, sintió principalmente la poesía del amor fatal y tormentoso, que hiere con dardo envenenado el pecho de *Tristán*.” (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 10-11). O autor se refere, também, à recepção na Alemanha citando o poema de Wolfram de Eschenbach que dá relevo às “batallas de purificación interior reñidas en el alma de *Parsival*, que le ganan el reino de la mística ciudad del Graal santo”⁷⁴. Ao referir-se à recepção que essa poesia sedutora tem na Espanha, o historiador e crítico literário espanhol aponta o anônimo *Amadís de Gaula* como “feliz adaptación al espíritu español de una corriente francesa”⁷⁵, e sobre o íntimo “españolismo” obtido na obra, diz Menéndez Pidal:

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

España depuró la inspiración bretona en el anónimo *Amadís*, ideando el fresco primer amor del Doncel del Mar y de la niña Oriana, perdurable desde la infancia hasta la muerte, a pesar de las seducciones y los dolores que tenazmente conspiran contra los amantes, “en tal guisa, que una hora nunca de amar se dejaron”. (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 11).

Jean Bodel⁷⁶ (apud GARCÍA GUAL, 1988, p. 67), em seu poema épico *La chanson des Saxons* (sec. XIII), fez a seguinte distinção a respeito das matérias sobre as quais se debruçava a literatura à sua época:

Ne sont que trois metieres a nul home antandant:
De France et de Bretagne et de Rome la Grant ;
Et de ces trois metieres ní a nule semblant.
Li conte de Bretagne son si vain et plaisant;
Cil de Rome sont sage et de san aprenant.
Cil de France sont voir chascun jor apparant.

As matérias referidas configuravam três ciclos, conforme seu assunto central: o ciclo francês ou carolíngio, o ciclo clássico ou da Antiguidade e o ciclo bretão ou arturiano, referidas, respectivamente, às matérias de França, de Roma e de Bretanha. A primeira matéria está no âmbito da gesta francesa: a ela pertence o ciclo carolíngio. A terceira está no âmbito dos *romans* de cavalaria ou seja, dos *romans* do ciclo arturiano. Quanto à matéria de Roma, a ela se dedicaram os *romans* sobre a Antiguidade greco-latina. Segundo Bodel, na concorrência pela popularidade e a preferência do público o *roman* do ciclo artúrico, incorporando lições da épica tradicional e das lendas clássicas, se imporia com seus misteriosos protótipos.

Para entender as influências dessas matérias, em especial a do chamado ciclo arturiano sobre os livros de cavalaria espanhóis e a importância que os autores espanhóis do século XVI lhe concederam, é importante reportar-se às regiões da Normandia e da Inglaterra sob domínio normando, nos séculos

⁷⁶ BODEL, Jean. **Chanson des Saxons**. Paris: J. Techener Libraire Place du Louvre, 1200. vs. 6-11. O poema poderia ser traduzido por: *Há somente três matérias que ninguém deveria olvidar, a da França, a da Bretanha e a da grande Roma.*

XI e XII. Além disso, acompanhar um pouco de seu trajeto nos séculos seguintes na Península, mais especificamente, no reino de Castela.

Esses séculos estão marcados por fatos tais como o surgimento, no seio da cultura europeia, das primeiras universidades, o desenvolvimento das ciências médicas, a promoção da reforma monástica e o despertar do interesse pelo direito romano e pela língua árabe, acontecimentos que, para alguns estudiosos, conforme ressalta Joaquín Rubio Tovar, representam os indícios do futuro e próximo declínio do feudalismo:

Destacados medievalistas han señalado en esta etapa la aparición de unas circunstancias que preludian un cambio importante en la mentalidad medieval: la nobleza feudal entra en decadencia. Se trata de un periodo (mediados del siglo XI a finales del siglo XIII) en el que la cultura europea vuelve sus ojos a la antigüedad y se muestra extraordinariamente viva. (RUBIO TOVAR, 1990, p. 28).

Para outros autores essa melhora significativa nos aspectos “espirituais”, que incidiria em uma revitalização da vida intelectual, comparável apenas com a dos tempos da Antiguidade Clássica⁷⁷, ocorre não como sinal do declínio do feudalismo, mas justamente em virtude do aparecimento de grandes cortes feudais e do ressurgimento da vida urbana uma vez que serão os membros dessas cortes que compõem esse “nuevo público que condicionará la tarea y el sentido de los autores en adelante. Se trata, pues, de un cambio doble, que afecta al creador y al receptor de la obra literaria.” (TORRES ASENSIO, 2003, p. 11).

⁷⁷ Cf. CURTIUS, Ernst R. (1998, p. 550): “La sociedad cortesana de Francia, como la Jonia de la época de Homero, busca esparcimiento. Las epopeyas heroicas y los *romans* caballerescos vienen a satisfacer esta necesidad.” *Literatura europea y Edad Media Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 550.

2.1.1.2 A matéria de Bretanha, a matéria Antiga e a matéria de França

Com Hans Robert Jauss⁷⁸, Viña Liste afirma que a difusão da matéria de Bretanha “desempeñó um papel esencial en la evolución del género del *roman*, por cuanto que disminuyó el peso de la veracidad exigible para um relato.” (VIÑA LISTE, 2001, p. 33-34). A etapa de difusão literária dos *romans* da matéria de Bretanha será surpreendentemente curta, conforme comenta Garcia Gual, “no sabemos si es más de admirar la rápida difusión de esta literatura (em menos de cincuenta años, de 1270 a 1230 [sic]) o la pervivencia de su mágico atractivo.” (GARCIA GUAL, 1988, p. 70).

Para a construção da lenda do rei de Camelot e de seus cavaleiros da Távola Redonda, tema que constitui o ciclo arturiano da matéria de Bretanha, Artur foi apresentado nos textos como chefe da resistência bretã contra os invasores saxões. Na *Historia Regum Britannia* os temas arturianos ocupam três livros, o oitavo, o nono e o décimo. Segundo García Gual (1983, p.20), a obra

[...] da a la leyenda artúrica una nueva dimensión, construyendo sobre ese fondo legendario una epopeya nacional fabulosa, bajo el disfraz de un relato histórico [...] La tradición oral que llega hasta el galés Geoffrey queda trasmutada en una historia magnífica y desmesuradamente fantástica, en la que el rey Arturo se alza como el gran paladín de una lejana época, como el caudillo de la Inglaterra presajona, que unió a los reyezuelos isleños[...]

Não se pode dizer, no entanto, que Monmouth haja sido responsável pela criação do mito arturiano; antes dele, a figura de Artur já era conhecida, o que se depreende da citação anterior. Desde o século V, a tradição oral das regiões bretãs forma o “componente mítico arturiano de fonte primária”. (SALTARELLI, 2009, p. 125). O processo de conversão de herói da resistência bretã no lendário Rei Artur não aconteceu de forma simples, como tampouco o processo através do qual a literatura artúrica consagrou-se e com ela o tema

⁷⁸ JAUSS, Hans Robert. **Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur**. Wilhelm Fink, Munich, 1977, p. 16.

cavaleiresco. Consoante a afirmação de García Gual, muitos contribuíram para esse processo:

[...] con muchas hebras se tejió la trama de su historia novelesca. Los *conteors* bretones difundieron y tradujeron los episodios fantásticos, los “cuentos de aventuras” en los que se expresaban la fantasía y la degradada mitología céltica, una literatura épica oral de extrañas y antiguas raíces. Los novelistas franceses recogieron esas narraciones y las pusieron en versos y las escribieron en la pauta cortés y romántica de la época. [...] De los juglares las historias pasaron a los novelistas cortesanos, y luego algunos sagaces clérigos retocaron las novelas para infundirles un sentido más espiritual y trascendente. Como vehículo de la ideología de los caballeros – una clase social amenazada por el decurso histórico – la literatura artúrica estilizó su moral e idealizó una visión romántica de la sociedad caballeresca y cortés. Construyó un brillante mundo de ficción, que fue acogido con un sorprendente éxito en toda Europa medieval y perduró como un mágico y misterioso ámbito romántico durante siglos. (GARCÍA GUAL, 1983, p. 16-17).

A obra “histórica” de Monmouth não introduziu apenas a figura de Artur no texto escrito, introduziu também a figura do mago Merlin, protetor da monarquia bretã, e do próprio Artur, a quem cuidou de encaminhar para o destino a ele reservado. A *Historia Regum Britannia* seria traduzida livremente para o francês (anglo-normando), em versos octossílabos pareados, pelo poeta Robert Wace (1115-1183). O original, e, principalmente, a tradução de Wace, intitulada *Roman de Brut* [ca. 1155], como forma ficcional, foram as obras responsáveis pela introdução do universo cavaleiresco arturiano como tema constante do *roman*⁷⁹. Estas obras em língua vernácula gozavam do apoio de uma nobreza carente de uma literatura que, como o *roman*, representasse “la expresión de unas ideas y unos valores que los caracterizasen [a la clase nobiliária] frente a la cultura clerical [latina] y las clases sociales más bajas.” (RUBIO TOVAR, 1990, p. 28).

Wace, tal como Monmouth, foi um protegido da monarquia dos Plantagenetas. Havia tido contato com as lendas bretãs e introduzira na literatura escrita as lendas da floresta de Broceliande e as da Távola Redonda,

⁷⁹ O termo *roman* refere-se aqui ao tipo de relato narrativo em prosa ou poesia, cujo estatuto de literatura advém do fato de ser uma ficção narrativa calcada em fatos concretos, no que se diferencia do relato histórico, da ficção dramática, e também das ficções de índole abstrata, que são as filosóficas. Essa ficção terá penetração na península Ibérica.

além de batizar a espada de Artur com o nome de “Excalibur”. É em seus versos que aparece pela primeira vez esta famosa mesa, “de discutido origen y sin precedentes literarios claro” e, ao redor da qual, Wace faz sentar a fina flor da cavalaria andante, os melhores, os mais valentes cavaleiros. Wace se refere a Artur como o rei “a quien nadie sobrepasó en cortesía y nobleza, en virtud y en generosid.” (GARCÍA GUAL, 1983, p. 38)⁸⁰.

A obra de Monmouth e a tradução de Wace representarão, portanto, os pilares desse trajeto de transformação do herói Artur dos cantares anônimos dos *conteors* (antigos jograis bretões) em mito duradouro e fecundo. Monmouth o converte em um personagem histórico, “gran monarca de grandeza imperial, parecido a Enrique II Plantagenet” (GARCIA GUAL, 1983, p. 9), enquanto a obra de Wace funcionará como ponte entre a história e os romances arturianos, graças às novidades que introduz na tradução livre que faz da *Historia Regum Britannia*. Elas inspirarão outras tantas obras, a ponto de conferir à lenda do rei uma vida estendida pelo mundo e pelos tempos afora.

Embora a literatura (oral e escrita), haja sido a maior responsável pelo nascimento, transformação e sobrevivência do fenômeno lendário do Rei Artur, o mito arturiano sensibiliza outras artes e encontra também nelas respaldo para sua perenidade. Seu registro não se dá apenas através da palavra: constata-se uma vasta iconografia de referência existente, inclusive, em datas anteriores ao surgimento da obra de Monmouth. Na Catedral de Módena, no norte da Itália, por exemplo, mais precisamente na “Porta della Pescheria”, está gravada uma cena, extraída de algum relato artúrico que retrata o momento em que a rainha Guenevere é resgatada por Artur e alguns de seus cavaleiros, cujos nomes aparecem gravados em latim. Esta gravura data aproximadamente dos anos 1100 a 1120, antes, portanto, do aparecimento da obra de Monmouth e distante várias décadas do primeiro *roman* de tema arturiano.

Sobre a trajetória da criação do *roman* Joaquin Rubio Tovar afirma que “las obras de los historiadores, concebidas primero como obras científicas y elaboradas tras cotejar múltiples fuentes, fueron incluyendo cada vez más leyendas e inventando aventuras ajenas a las fuentes que las habían

⁸⁰ Todas as citações aspeadas do parágrafo correspondem à mesma referência, apontada no final do mesmo.

inspirado.” (RUBIO TOVAR, 1990, p. 4). O advento do *roman*, como gênero literário, deve muito a Chrétien de Troyes (1135-1191) que, na Champanhe no século XII, a serviço da corte Plantageneta, de Maria, filha de Leonor da Aquitânia, usou seus conhecimentos sobre a literatura de seu tempo, a dos autores clássicos e ainda os conhecimentos a respeito das antigas lendas celtas para criar narrativas em versos sobre Artur. Sobre ele, Viña Liste afirma que realizou uma fusão das lendas bretãs sobre Artur, com o sistema de valores da cavalaria cortesã e a mentalidade neoplatônica da França do século XII, produzindo “uma revolución de la que se derivan en mayor o menor grado todas las formas y configuraciones del *romance* y la novela. Fue esta revolución (...) la que terminó de una vez por todas con las antiguas limitaciones locales y provinciales de la narrativa.” (KER⁸¹ apud VIÑA LISTE, 2001, p. 33).

Além dos textos de Chrétien de Troyes, de inspiração arturiana, outros temas foram também objeto de re-elaborações. Surgiram obras com inspiração em relatos antigos, entre os quais a tríade clássica, *Roman de Enéas* [ca. 1160], fonte do próprio Chrétien, *Roman de Thèbes* [ca. 1150] e *Roman de Troie* [ca. 1154-60], que faziam parte do chamado Ciclo Clássico ou Antigo, da Matéria de Roma e que inspiraram obras posteriores reunidas no Ciclo Arturiano.

O *roman* dispensou um tratamento extraordinariamente aventureiro à matéria cavaleiresca medieval. Seus heróis eram excepcionais, com destaque para Artur e seus cavaleiros. À aventura somava-se uma cuidadosa construção cortesã dos personagens e de seus hábitos e ambientes. Esse tratamento foi utilizado também na caracterização de homens da Antiguidade, como foi o caso de Alexandre Magno, que aparece em obras relacionadas à matéria antiga, à semelhança de um verdadeiro herói medieval de cavalaria. Esse artifício de transferir valores adaptados para certo modelo literário, que se originam da estética de outro período, chamado *traslatio*, já era usada, portanto, à época dos *romans*. Além de Alexandre Magno, vemos outros personagens da história antiga tendo seus atos de bravura e suas conquistas realçados pelos valores culturais e estéticos vigentes. Aproximar os temas da

⁸¹ KER, W.P. **Epic and Romance**. Londres: 1931, p. 349.

Antiguidade clássica aos do período medieval constituía não apenas um artifício literário, mas também um instrumento político, na medida em que vincular os heróis antigos às monarquias mais jovens dava-lhes a legitimidade e o prestígio que um passado glorioso podia oferecer para sua estabilização e supremacia. Sobre esses aspectos e sobre a vinculação da matéria de Bretanha à matéria Antiga, vale recorrer novamente a Joaquín Rubio Tovar que assevera:

[...] Con el *Roman de Troie* terminaba un ciclo de novelas que se había inspirado en personajes y leyendas de la antigüedad. Se narraba en ellas un proceso histórico que culminaba con la destrucción de Troya y que parece continuarse con las obras destinadas a contar la historia del rey Arturo. Con ellas, además, se había convertido a los héroes clásicos en caballeros medievales. El campo estaba preparado para que la materia arturiana sustituyera a la antigua. (RUBIO TOVAR, 1990, p. 44).

A matéria arturiana vai, por conseguinte, suplantando aos poucos a matéria da Antiguidade, e se deve reiterar, também nesse tocante, o papel decisivo de Chrétien de Troyes. Em seus primeiros trabalhos, aos quais se conhece apenas pelas referências que a eles faz o autor na introdução de *Cligés*, Chrétien haveria traduzido Ovídio e teria re-elaborado temas clássicos, o que certamente, além de vasto conhecimento, deu-lhe também familiaridade com os processos de composição da Antiguidade. Em suas obras *Erec e Enide*, [ca. 1170], *Cligés* [entre 1170 e 1176], *Ivain* ou *O Cavaleiro do Leão* [ca. 1177] e *Lancelot* ou *O Cavaleiro da carreta* [ca. 1181] e em *Perceval* ou *O Conto do Graal* [ca. 1190] o poeta cria o motivo da “quête”, (busca ou demanda) que será reproduzido em todas as obras de tema cavaleiresco, e perdurará até os livros de cavalaria do século XVI.

Armando Durán (1973, p. 70) observa que as três primeiras obras de Chrétien de Troyes convergem para um mesmo esquema narrativo. Nelas as aventuras nascem a partir da necessidade de resolução do problema que surge inicialmente, como, aliás, é comum nas narrativas heroicas. Nas outras duas obras não concluídas, *Lancelot* e *Perceval*, nas quais surge o artifício da “quête” ou demanda, o foco se desloca da resolução de um problema inicial para a

busca de um objeto sagrado. Nesta busca, um cavaleiro se vê envolvido em experiências misteriosas e místicas, inclusive; e, como às vezes mais de um cavaleiro se lança nesta busca, Chrétien proporciona a ocasião para o uso do artifício do “entrelaçamento”. Trata-se, dessa forma, de dar conta das histórias dos muitos heróis que se juntam à do herói protagonista. Além das contribuições no que respeita à construção do *roman* e em seu acervo de temas, Chrétien de Troyes introduziu ainda nos prólogos de suas obras uma série de conceitos importantes do domínio da teoria literária. Vale ressaltar, entre esses conceitos, a distinção que faz entre *matière* (matéria) e *sens* (sentido). Isso é, “Chrétien, al separar la idea dominante de una obra del asunto que sirve para ilustrarla, distingue entre realidad aparente y sensible (*matière*) y realidad subyacente (*sens*)”. (DURÁN, 1973, p. 69). O escritor organiza, portanto, artisticamente o relato em torno de uma ideia central, denominando esse procedimento de *la conjointure* ou conjuntura do romance. Segundo García Gual, a *conjointure* é o esquema básico das novelas de Chrétien. (GARCÍA GUAL, 1983, p. 77).

A longa e fértil sobrevivência do tema do Graal está provavelmente vinculada a um artifício literário que, consciente ou inconscientemente, propositalmente ou não, empregou Chrétien em seu *Le Conte du Graal* (*Percival*). O autor dá ao tema da busca do objeto sagrado um final aberto. Na obra, há um episódio em que, estando Percival no castelo do rei pescador, presencia uma estranha procissão. Nela um pajem conduz uma lança ensanguentada e uma donzela carrega um recipiente e uma bandeja de prata. O cavaleiro *novel*, educado na Floresta Solitária por sua mãe viúva, longe da civilização, desconhece os códigos da conduta cavaleiresca e segue então, criteriosamente, a recomendação de seu mentor, Gornemant de Goort, que lhe dera as primeiras lições sobre armas e outros assuntos cavaleirescos (GARCIA GUAL, 1983, p. 89). Entre as lições, Gornemant de Goort adverte-o sobre a discrição e, diante do seu pouco comedimento, ensina-lhe que um cavaleiro deve ser reservado. Atendendo literalmente ao conselho de seu tio e mentor, Percival não pergunta ao seu anfitrião o significado daquela procissão.

Ao acordar no dia seguinte, Percival percebe que os habitantes do castelo haviam desaparecido e que ele teria esclarecido o mistério se houvesse interrogado sobre o cortejo. A donzela conduzia o Santo Graal e Percival havia,

na verdade, presenciado “o que Chrétien chamou de ‘procissão do Graal’: pessoas carregando uma lança de cuja ponta caem gotas de sangue, candelabros e, finalmente, ‘um graal’”. (LOPES, 2009). Se houvesse feito a pergunta teria descoberto o segredo. Assim, deixando em aberto o mistério, Chrétien torna possível que a demanda (*quête*) possa e deva continuar. Desta forma, o Graal transforma-se em objeto de maior importância da demanda cavaleiresca literária, que requer não um homem qualquer para encontrá-lo e vê-lo, mas um cavaleiro esforçado, valioso e de coração puro.

Armando Durán, manifestando-se sobre a continuidade do tema afirma que “gracias a esta dificultad planteada por la construcción del *Perceval*, un grupo de escritores de muy diversos méritos, seducidos por el misterio del graal, se dieron a la tarea de resolver el enigma por su cuenta.” (DURÁN, 1973, p. 72-73). A morte de Chrétien, em 1191, deixando sua obra inacabada será pretexto para que inúmeras continuações sejam escritas nas décadas seguintes. Quatro dessas continuações apócrifas aparecem em manuscritos do *Le Conte du Graal* de Chrétien.

Rita de Cássia Mendes Pereira em texto intitulado *A literatura Arturiana na Idade Média: Fontes, Transformações e Permanências* se refere ao legado de Chrétien de Troyes e à continuidade de seus temas e matéria, manifestando que haviam passado por transformações nos “diversos domínios da realidade social que, nos séculos XII e XIII, afetaram a vida dos povos europeus e que, na vida intelectual e artística se expressaram como um esforço de reflexão e organização do conhecimento”. (PEREIRA, 2008, p. 94). Essas transformações foram estimuladas pela necessidade de desenvolver um novo modelo expressivo que pudesse exteriorizar, também, um exercício de religiosidade. Sobre Chrétien e seus sucessores, pondera a autora:

[...] Narrador excepcional, Chrétien soube mesclar com despreendimento os temas e personagens içados das fontes eruditas com os inúmeros elementos originários de um fundo tradicional de cultura, e atribuir, a uns e outros, importância no desenvolvimento das tramas de seus romances. Mas, na passagem do século XII para o XIII, o aparecimento de um conjunto de poemas em língua vulgar, mais tarde adaptados para a prosa, veio selar a subordinação da aventura heroica dos cavaleiros de Artur ao tema do Graal, apenas insinuada na última obra de Chrétien, aprofundada pelos

continuadores e epígonos de seu último *roman*. (PEREIRA, 2008, p. 94).

Um desses seguidores próximos de Chrétien foi Robert de Boron. Primeiro autor dedicado ao tema arturiano que dá ao mito do graal um sentido cristão, Boron foi autor do *Le Roman de l'Estoire dou Graal* (também chamado *Joseph d'Armathie*), de *Merlin* e, quase com certeza, de uma versão do *Percival*, conhecida como *Didot-Perceval*⁸². Suas obras foram originalmente escritas em versos octossílabos, mas apenas o primeiro e aproximadamente cinco centenas de linhas do *Merlin* sobreviveram neste formato. Um admirador anônimo transcreveu uma versão em prosa de cada - aproximadamente no ano de 1220 – e, desta maneira, sua obra sobreviveu na íntegra, embora em forma prosificada. Suas obras foram uma inspiração para o ulterior ciclo da *Vulgata* nas narrativas arturianas. Boron, movido por uma escrita de natureza religiosa, identificou o Graal de Percival como o cálice sagrado usado por José de Arimatéia para recolher o sangue de Cristo na cruz. (GIL-ALBARELLOS, 1999, p. 27).

Além das continuações anexadas aos manuscritos do *Le Conte du Graal*, de Chrétien, muitas re-elaborações foram escritas sobre o tema em destaque. Nelas, o objeto da “Demanda” ganha significados diversos. Em *Peredur*⁸³, obra cujo personagem homônimo é um dos cavaleiros arturianos, a história se vincula a lendas celtas. Nesta narrativa, Peredur vivencia uma história muito semelhante à de Percival. Depois de converter-se em cavaleiro de Artur, parte em viagens de aventura, numa das quais se repete a mesma cena que, no *Percival* de Chrétien, o herói presenciara no castelo do Rei Pescador. Uma procissão também passará diante de Peredur e, por motivos análogos aos de Percival, ele calará suas dúvidas sobre o significado dos objetos carregados. A lança ensanguentada será um deles, porém, em lugar do “Graal”, a bandeja de prata carrega uma cabeça decepada. Só mais tarde, Peredur descobre que a cabeça decepada era de seu primo, assassinado pelas Nove Bruxas de

⁸² Para alguns historiadores o título *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, representa a obra completa, uma trilogia, composta pelos livros supracitados: *Joseph d'Armathie*, *Merlin* e *Perseval*.

⁸³ O personagem Peredur, que dá nome à obra, já havia sido referido por Geoffrey de Monmouth em *Vita Merlini* e em sua *HRB*. Surgirá também em uma obra mais tardia da literatura do País de Gales, como herói.

Gloucester. O cavaleiro vinga a morte do seu familiar, transformando-se em herói. Várias de suas aventuras não têm correspondentes nos temas usuais arturianos. Além das bruxas, incluem-se ainda entre suas aventuras a busca do chifre de um unicórnio e uma mesa mágica de *gwyddbwyf*. Esses objetos eram identificadas como temas pertencentes às lendas célticas relativas à soberania de uma deusa, metáfora de terra ou país a ser conquistada sexualmente por um rei ou herdeiro, com qualidades especiais, capaz de garantir a paz e a prosperidade do reino.

Em consonância com o pensamento de Jean-Louis Backes, os textos de Chrétien, o *Peredur* e o *Perzival* de Wolfram Von Eschenbach poderiam ser tomados como “romances de Parsifal”, pela existência de um traço de união entre eles: os relatos adotam o ponto de vista do herói. O enigma está presente nas três narrativas, o que, de acordo com Backes (1997, p. 422), suscita a técnica do retardamento presente nos poemas, conseguidas por estratégias narrativas eficazes, tais como a inserção de enredos secundários, notadamente os que tomam Gouvain como protagonista. O referido estudioso ressalta ainda nessas obras “a relativa independência da história que transmitem com relação ao mundo arturiano”. Admitindo que Artur aí aparece como testemunha ou espectador e que sua corte oferece cenário para as aventuras, representando “um ponto de referência num horizonte longínquo”, o autor resume a questão com a seguinte sentença: “Os romances de Parsifal são os romances de um homem só”. (BACKES, 1997, p. 422).

Em Robert de Boron, esses elementos da mitologia céltica já revestidos de sua interpretação cristã terão mínima relevância no tema da busca do graal. Sobre a cristianização que Boron promove do tema graálico, apenas sugerida na obra de Chrétien, José Reinaldo Lopes, em seu artigo “A Saga do Santo Graal”, afirma ser possível a ideia de que o objeto sagrado fosse o cálice da última ceia, nunca houvesse passado pela cabeça de Chrétien (LOPES, 2009), opinião que respalda com citação do medievalista José Rivair de Macedo:

A minha impressão é de que o autor não pretendia abordar a temática religiosa, mas a questão secular da formação do cavaleiro. Isso está implícito na ideia de que Percival, por ter sido criado longe de tudo,

não tem a justa medida das coisas e confunde a necessidade de ser discreto com ficar totalmente calado [...] Mas a referência ao Graal como tante sainte chose abriu um mundo de possibilidades para os escritores que vieram depois. (apud LOPES, 2009, s/p).

Entre as muitas continuações e re-elaborações que houve do *Percival* de Chrétien, destaca-se ainda uma obra intitulada *Perlesvaus*. Esta surgiu na primeira metade do século XIII e sua importância radica no fato de que nela se faz uso de todos os recursos e de novos motivos, que Chrétien de Troyes e Robert de Boron, haviam introduzido em seus textos. Sua prosa substitui os versos octossílabos e ganha com isso mais espaço para o discorrer das aventuras, introduzindo também o entrelaçamento de histórias. Contadas antes, uma atrás de outra, estas se veem agora mescladas e com começo, meio e final, alternadamente narrados. Este procedimento, além de evitar os cortes na narrativa de cada aventura atribuída a um personagem, outorga ao texto uma veracidade, obtida através dos próprios recursos textuais e literários e não mais da adscrição a fontes históricas latinas. Dessa maneira, conforme salienta Rubio Tovar (1990, p. 48):

[...] ahora unas aventuras se interrumpen con otras y reciben su culminación más adelante. Se pretendía dar una sensación de veracidad a lo narrado. La ficción había adquirido un campo propio que le daba la posibilidad de avanzar por unos senderos más amplios que los que permitía el octosílabo pareado. Las historias ficticias no necesitaban acudir obligatoriamente a la idea de que eran traducciones de obras latinas para asegurar la verdad de lo narrado. La veracidad de lo que contaba descansaba en el procedimiento usado para hacerlo.

A terceira reinterpretação do tema graálico foi composta em verso por Wolfram Von Eschenbach na primeira década do século XIII, intitulando-se *Parzival*. Segundo Rubio Tovar (1990, p. 48-49), o poeta confere poderes excepcionais ao graal e muita densidade ao processo de busca do cavaleiro. Apesar da opção de Eschenbach pelo verso, a prosa conquista a preferência dos autores e já, desde as últimas décadas do século anterior, o estatuto ficcional se sobrepõe às intenções de veracidade historicista.

Independente da evolução dos processos narrativos, o mito continuou ganhando força (chegando à música romântica de Wagner em sua ópera *Parcival*, em 1882, e na contemporaneidade ao cinema de aventuras). Surgiram, conforme já mencionado, novas interpretações. Além de Robert de Boron⁸⁴, com sua obra de muita importância (especialmente por tentar agrupar histórias em uma série temática de relatos), outros escritores continuaram a “quête” iniciada por Chrétien de Troyes. Para tal, dispunham de farto material: os cinco *romans* em verso de Chrétien e o *Roman de l’Estoire du Graal* de Boron, que compunham a saga arturiana, às quais acrescentaram o lado religioso e místico que agradava o público leitor. Mas, para a continuação dos temas arturianos outro fator pesou positivamente: a liberdade que o novo gênero proporcionava para a criação de novos personagens, para as digressões realizadas sobre personagens já existentes, além da junção de matérias de ciclos diferentes, o que se dará mais adiante e fora das fronteiras francesas. Sobre alguns desses artifícios usados por continuadores da matéria do ciclo arturiano, para dar expansibilidade ao tema do Graal, Lopes afirma que

[...] Para chegar a esse objetivo, cada autor adotou uma solução diferente. A mais famosa envolveu criar um novo herói da Távola Redonda: surgiu então Galahad, filho de Lancelote, um jovem cavaleiro casto e puro. Na maioria dos casos, Galahad, Percival e Bors (outro cavaleiro da corte de Artur), juntos, comprometem-se a encontrar o Graal para curar o pai do Rei Pescador e o próprio rei (que se machuca em versões posteriores do conto) e para atingir a iluminação. (LOPES, 2008, p. 95).

A evolução natural do verso à prosa, introduzida pelo tema da Demanda do Graal, e a admissão da matéria fictícia sobre as bases desses primeiros *romans*, como já se disse, representam mudanças profundas nessa tipologia narrativa. A suposta trilogia que escreveu Robert de Boron seria o suporte para os ciclos em prosa posteriores.

Entre os ciclos arturianos, destacaram-se em importância as obras da *Vulgata* (1210-1230) que reuniu: *História do Graal*, *Merlin*, *Lancelot*, *A*

⁸⁴ Alguns historiadores literários apontam na obra de Robert de Boron, em seus três relatos, *José de Arimatéia*, *Merlin* e um sobre o tema do Graal (*Perseval-Didot?*), a intenção de ser uma trilogia, cujo título seria *Estoire dou graal*. Outros afirmam que são três obras distintas e que o título da primeira seria *Estoire dou graal* ou *José de Arimatéia*.

*Demanda do Graal e a Morte de Artur*⁸⁵. A *Vulgata* consolida o uso da prosa na matéria de Bretanha, ainda que não de forma exclusiva. A prosa, segundo Rubio Tovar (1990, p. 54) introduzirá com maior facilidade as digressões morais, mais difíceis na poesia, e conferirá à narrativa um matiz de veracidade e autenticidade, diante de um público que, em palavras de Menéndez Pidal, era cheio de “apetencia historial” (MENÉNDEZ PIDAL⁸⁶, 1992 apud VIÑA LISTE, 2001, p. 34). Além disso, a prosa facilitava a composição cíclica, através do emprego do entrelaçamento e da inter-relação. Com a prosa, a crítica religiosa se fará presente, apontando a equívoca concepção que da aventura o mundo cortesão e palatino tinha, conforme aponta Joaquín Rubio Tovar (1990, p. 54). Essas digressões religiosas desapareceriam, no entanto, na *Pós-Vulgata* (1230-1240) também chamado *Roman du Graal*, do pseudo-Robert de Boron e na compilação de Rusticiano de Pisa.

Na *Vulgata*, a busca do graal não é exclusiva de um ou dois cavaleiros, ela é empreendida por todos, embora poucos tenham, pelas suas virtudes, chances reais de encontrá-lo. A importância do ciclo da *Vulgata* reside, entre outros pontos, no fato de que em *Lancelot* o autor faz uma síntese dos motivos de Chrétien e dos *romans* em prosa posteriores ao autor champanhês. Nele, introduz a história do herói que dá nome à obra, desde sua infância, o que confere certa humanidade à construção do controvertido cavaleiro. A obra parece representar, segundo Rubio Tovar “un punto de llegada de la evolución del género”. (RUBIO TOVAR, 1990, p. 55). Segundo o autor, o *roman* tem em seus inícios a crônica histórica como fundamento, com Chrétien, a ficção ganha autonomia para, finalmente, ser no *Lancelot* da *Vulgata*, o fundamento mesmo da obra. (RUBIO TOVAR, 1990, p. 55) A extensa obra que é *Lancelot*, antecedente d’*A demanda do Graal*, e d’*A morte de Artur*, (as duas últimas obras do Ciclo da *Vulgata*), terá extraordinária fecundidade e será matriz geradora de centenas de novos relatos, na Europa inteira e, particularmente, na Espanha. Será ainda, com algumas

⁸⁵ Alguns historiadores se referem à *Vulgata* como *Lancelot-Graal* e entendem que nesta obra são tratados todos os temas já referidos, as origens cristãs do graal, a vida de Merlin, os amores e façanhas de Lancelot, a Busca do Santo Graal e a morte de Artur, embora compostas em datas diferentes.

⁸⁶ MENÉNDEZ PIDAL, R. **La épica medieval española**: desde sus Orígenes hasta su disolución en el romancero. Ed. de D. Catalán e M^a. M. de Bustos, Madrid, 1992.

transformações, um modelo para outros textos narrativos medievais extensos em prosa ficcional.

Aos textos peninsulares com essas características, alguns críticos e historiadores da literatura espanhola chamam “*novelas*”, muito embora não queiram com isso equipará-los às obras que ganharão essa rubrica, considerado em seu sentido moderno (em espanhol, *novela moderna*). Viña Liste que os chama genericamente de “textos precursores” para opô-los à produção do século XVI aos quais denomina “*romances de caballerías*” (VIÑA LISTE, 2001, p. 14), ainda lembra, em nota de rodapé, que A. Deyermon⁸⁷ usa o termo “romance” aplicando-o à prosa de ficção medieval espanhola, enquanto Juan Bautista Avalle-Arce propôs, recentemente, a utilização do termo “*roman*” para designar “el género literario de la Península [Ibérica] a partir del siglo XIII y que muere de hastío general em los albores de la Edad Moderna”. (AVALLE-ARCE⁸⁸, 1991 apud VIÑA LISTE, 2001, p. 14). Segundo Cristina González, Daniel Eisenberg⁸⁹, por sua parte, faz a distinção atribuindo a rubrica “livros de cavalaria” (*libros de caballerías*) às obras do Século de Ouro (opção feita no presente trabalho) enquanto usa a nomenclatura “literatura cavaleiresca” (*literatura cabaleresca*) para obras medievais, que segundo ele, compõem-se de traduções e dos antecedentes, as obras de curta extensão e aquelas não biográficas, enquanto as primeiras seriam narrativas longas em estilo biográfico (embora a biografia seja imaginária), originalmente escritas depois da publicação de *Amadis*. (GONZÁLEZ, 2001, p. 47). Finalmente, Martín de Riquer considera os conceitos “livros de cavalaria” (*libros de caballerías*), para as obras castelhanas e “romances cavaleirescos” (*novelas cabalerescas*) para as catalãs.

Do ciclo seguinte, o da *Pós-Vulgata* ou *Roman Du Graal* não sobreviveu muita coisa em francês. Algumas partes continuaram a existir em versões hispânicas, que permitiram estabelecer diferenças com respeito ao ciclo anterior. Na obra há uma retrospectiva ao passado para explicar os obstáculos e crises que enfrenta o reinado de Arthur, a partir do fato de que o

⁸⁷ DEYERMOND, A. “The Lost Genre of Medieval Spanish Literatura” In: *Hispanic Review*, 43, 3 (1975), 231-259.

⁸⁸ AVALLE-ARCE, Juan Bautista. In: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadis de Gaula*. Introducción. Madrid: Espasa Calpe, col. Austral, 1991, tomo I, p. 15.

⁸⁹ Cf. EISENBERG, Daniel. 1982. p. 1-8.

Rei havia, em sua juventude, cometido incesto com sua meia-irmã, mesmo sem sabê-lo. Outro aspecto moralizante claro na *Pós-Vulgata* é o fato de que nela são omitidos os encontros amorosos adúlteros de Lancelot e Guinevere, mulher de Arthur. Mas, se por um lado, muita coisa é deliberadamente cortada, a obra também abre novas possibilidades. Segundo Canavaggio (1994, p. 167), nos últimos episódios do livro, a invasão do Rei Marcus da Cornualha às terras de Arthur, permite que os dois personagens lendários celtas, até então separados, Arthur e Tristan, possam reunir-se. Há ainda a presença de outro cavaleiro, Perlesvau, inexistente na *Vulgata*.

O ciclo seguinte, *Tristão em prosa ou Tristão de Leonis* começa com a genealogia do protagonista e sua infância, desde quando Tristão já contava com a proteção do mago Merlin. Em seguida, apresenta-se a história de sua paixão por Isolda, prometida de seu tio Marcos, tema que tem suas fontes em poemas do século XII. O herói será então um dos cavaleiros da Távola Redonda e terá um adversário sarraceno, Palamedes, e um companheiro, de aventuras, Dinadán. Como cavaleiro de Arthur, também Tristão se lançará na busca do Santo Graal. O ciclo denominado *Palamède*, ambienta suas histórias em um período anterior ao período do reino de Artur, os cavaleiros cujas aventuras são contadas vivem em período anterior aos da Távola Redonda. Entre eles surge um herói, “modelo de coraje y cortesía, Guirón le Courtois, supuesto decendiente de Clodoveo”. (CANAVAGGIO, 1994, p. 168). E, finalmente o último ciclo que faz referência às lendas arturianas é o *Perseforest*, que retroage ainda mais no tempo, associando seu protagonista e primeiro monarca da Grã Bretanha à figura de Alexandre Magno.

Tristan (1230/1250), *Palamède* [ca. 1240] e *Perseforest*, escrito depois de 1307, juntamente com as obras da *Vulgata* e da *Pos-Vulgata* compõem a matéria arturiana. Costuma-se admitir que esta foi introduzida na Espanha, em fins do século XII. Provavelmente isso ocorre como resultado de uma série de casamentos entre a corte de Castela e membros da realeza anglo-normanda, sem, no entanto, desprezar-se a importância que para tal teve o amor cortês, introduzidos nos círculos trovadorescos catalães e aragoneses,

em contatos frequentes com os círculos provençais. (VIÑA LISTE⁹⁰, 2001, p. 39).

Viña Liste afirma que Edwin Williamson postula a possibilidade de demonstrar a existência de um fio condutor que vincula a obra de Chrétien com os livros de cavalaria espanhóis, apesar de saber-se muito pouco sobre os textos artúricos castelhanos do século XIV. Estes, afirma ainda Williamson, sobrevivem hoje apenas como fragmentos, de forma que “el *romance* artúrico espanhol que se desarrolló hasta el siglo XVI se ha calificado de género perdido”. (WILLIAMSON⁹¹ apud VIÑA LISTE, 2001, 39). Com Williamson, Viña Liste afirma que o autor medieval francês teve a habilidade para criar umas formas narrativas esteticamente satisfatórias que celebram a ética da cavalaria e do amor cortês de acordo com os cânones imperantes na aristocracia francesa de então. (VIÑA LISTE, 2001, p. 39-40).

O universo arturiano se caracteriza como uma sociedade de cavaleiros, mas, embora os temas arturianos se hajam convertido em “objeto privilegiado de expressão do mundo cortês e cavaleiresco (...) o roman não nasceu arturiano”. (PEREIRA, 2008, p. 95). A matéria arturiana será apenas uma, embora, a de maior notoriedade, no universo temático que o *roman* abarca. Apesar de haverem convivido simultaneamente, o rigor cronológico e as influências da cultura latina nas sociedades feudais europeias fizeram despontar, pioneiramente, a matéria de Roma, também chamada matéria da Antiguidade ou Clássica. Como seu título já o indica, seus temas se vinculam à antiguidade greco-latina.

Ao abordar o tema dos começos das literaturas em língua vulgar, Ernst Robert Curtius (1998, p. 549) aponta o nascimento dos relatos religiosos em verso, na França, por volta do ano 1050, e, em seguida, sua epopeia heroica nacional, “iniciada gloriosamente con la “*Canción de Roldán*” [ca. 1100] para então referir-se ao nascimento do *roman*:

⁹⁰ O autor, que tece esses comentários em nota de rodapé, recomenda que para ampliar o tema se consulte: Edwin Williamson em seu *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Tauros, 1991, p. 72-73.

⁹¹ WILLIAMSON, Edwin. **El Quijote y los libros de caballerías**. Madrid: Tauros, 1991, p. 72-73.

[...] Por esa época [1150] surge un nuevo género, el *roman* cortesano en verso, que se vuelve a los temas antiguos – tomados de Virgilio, de Estacio, de Dares y Dictis – y a los temas célticos; su refinada técnica retórica y sutil casuística amorosa están inspiradas en Ovidio. El *roman* cortesano revela la influencia del renacimiento latino del siglo XII en la poesía francesa.

Gloria Torres Asensio corrobora a citação anterior de Curtius quando, manifestando-se sobre a antecedência dos *romans* de temática vinculada à matéria Clássica, comenta-a nos seguintes termos:

[...] Ya entrado el siglo, en el período que transcurre desde 1150 hasta aproximadamente dos décadas después, surgen las primeras piezas que pueden considerarse ya con propiedad un género nuevo, los primeros *roman* propiamente dichos. En esa fase los temas son aún dependientes de la Antigüedad, pues son traducciones o versiones de originales latinos que trataban temas del pasado greco-latino lo que se llama *romans antics*. (TORRES ASENSIO, 2008, p. 14).

Aparecem então [entre 1155 e 1170] os já citados *romans* sobre Alexandre Magno, o *Romance de Alexandre* (1130), de Alberico de Besançon, o *Romance de Apolônio de Tiro* e a tríade clássica à qual já foi feita alusão. A essas obras se somam os *romans* da matéria de Bretanha já mencionados, tendo o ciclo arturiano⁹² como tema principal, e narrativas independentes de conteúdo diversificado. Entre essas, merecem destaque as de matéria cavaleiresca relacionadas ao ciclo carolíngio, inspiradas na poesia heroica nacional, cujo tema central são as façanhas de Carlos Magno e os Pares da França.

Reunidos sob a nomenclatura “matéria de Roma” surgem, na Idade Média, os poemas que se referem à temática mitológica e pagã, naturalmente perpassadas por um “triple proceso de cristianización, medievalización y moralización”. (CANAVAGGIO, 1994, p. 86). Seus autores são clérigos que enfeitam suas composições com os mesmos temas da retórica que empregam também nos temas célticos modernos. As narrativas poéticas se desenvolvem

⁹² Além do Ciclo Arturiano, outros relatos menos conhecidos como as histórias de Brutus da Bretanha, Coel Hen, rei Lear e Gogmog também são incluídos na Matéria da Bretanha. Disponível em: <http://migre.me/4gafZ>. Acesso em: 12 Abr. 2004.

em torno das importantes cidades da Antiguidade e suas referências histórico-literárias: Tebas, Tróia e Roma. A primeira é o cenário da luta fratricida dos filhos de Édipo; Tróia é palco da famosa guerra com os gregos e Roma será o destino final da peregrinação de Enéias, cujas crenças, transformavam-na na nova Tróia. As três obras que tratam desses temas são: *Romance de Tebas*⁹³, *Romance de Enéias*⁹⁴ e *Romance de Troia*⁹⁵. A elas juntam-se os *romans* dos heróis Alexandre Magno e Apolônio, rei de Tiro e outros de inspiração análoga. Essas criações muito relacionadas ao gênero épico antigo foram, por isso, profundamente modificadas para adaptar-se às novas exigências. A elas acrescentaram-se inúmeros episódios que não constavam em suas fontes latinas. Jean Canavaggio manifesta-se sobre a dispersão dos *romans* para outros reinos, apontando as subtrações e os acréscimos que sofreram:

[...] decorados suntuosos, exotismo oriental, digresiones geográficas, apariciones maravillosas o monstruosas, largos comentarios morales; e incluyeron sobretodo, ocupando un lugar destacado dentro de este mosaico de motivos, muchas intrigas sentimentales que servían para describir la pasión y la inconstancia del amor. Todas esas amplificaciones contribuyeron a que las ficciones llamadas antiguas alcanzaran, a veces, unas dimensiones enormes. A principios del siglo XII, algunos de estos textos, como tantos otros de tipo novelesco, fueron pasados de verso a prosa y, en esta refundición, se aligeraron muchos de los motivos ornamentales. **Fue esta forma prosificada y condensada la que, a menudo, se conoció fuera de Francia.** (CANAVAGGIO, 1994, p. 172, grifo nosso).

⁹³ O *Romance de Tebas* (inspirado no poema épico *Tebaida*, de Estácio) é provavelmente a mais antiga obra da tríade clássica. Foi escrito, por volta do ano de 1150, por autor desconhecido. Enfoca as lutas entre os filhos de Édipo, Polinices e Etéocles, no episódio conhecido por Sete Contra Tebas, e trata ainda de outros temas afins à história central. Uma das inovações da adaptação dos temas consistiu na introdução do amor cortês nas histórias épicas. *Romance de Tebas*. A obra trata o tema amoroso sob a inspiração do *Ars Amandi* de Ovidio. Cf. GIL-ALBARELLOS, Susana. Op. cit. *O Romance de Tebas*.

⁹⁴ O *Romance de Enéias* narra, em versos, a trajetória do príncipe troiano Enéias, que deixa a cidade após a sua destruição e depois de longa jornada pelo mar aporta na Itália, onde funda um estado, considerado pelos romanos como o berço de sua civilização. O *Romance de Enéias* tem como modelo a *Eneida* de Virgílio. Foi escrito entre os anos de 1155 e 1160. Cf. GIL-ALBARELLOS, Susana. Op. cit. *O Romance de Enéias*.

⁹⁵ *Le Roman de Troie*, composto de trinta mil versos aproximadamente, escritos por volta de 1165, no reinado de Leonor da Aquitânia, pelo trovador Benoît de Sainte-Maure, relata a queda de Tróia resgatada em sua origem, muito anterior à guerra com os gregos. O *Romance de Tróia* revela o interesse que os governantes medievais tinham pela mítica cidade que acreditavam ter existido e que estaria na origem do Império Romano. Cf. GIL-ALBARELLOS, Susana. Op. cit. *Le Roman de Troie*,

Finalmente, o ciclo carolíngio da matéria de França abarca várias composições de natureza lendária, canções de gesta francesas que versavam sobre as aventuras do imperador Carlos Magno e Os Doze Pares de França e sobre suas lutas contra os mouros invasores da Península, desejosos de ampliar seus domínios para além dos Pireneus. A famosa gesta, *A Canção de Rolando* ou *Chanson de Roland*⁹⁶, é o mais famoso entre os poemas épicos franceses. Considerado a primeira canção de gesta em uma língua romance, esse poema inspirou inúmeras outras obras de temática semelhante. A narrativa concentra-se na heroica luta travada por Rolando, sobrinho do Imperador, no desfiladeiro de Roncesvales (situado na atual Navarra), contra os mouros sarracenos que pretendiam atacar o Imperador quando este deixava a Península com seu exército. A batalha, que tem suas bases históricas deturpadas (teria acontecido realmente em agosto do ano 778, entre a retaguarda do exército imperial e um grupo de montanheses bascos), resultou na morte de Rolando e de seus homens em mãos dos mouros sob o mando do rei Marsil de Saragoça. Este contou com a ajuda do traidor Ganelão, nobre da corte carolíngia, padrastrado de Rolando e cunhado do Imperador.

O chamado ciclo carolíngio não obteve nas cortes anglo-normandas, a dimensão que a matéria de Bretanha e a matéria de Roma alcançaram. As narrativas carolíngias foram inspiradas nos poemas épicos, em especial na *Chanson de Roland*. Despertaram maior interesse na Península e foram traduzidas durante os séculos XIV e XV. Na Espanha, as composições de narrativas sobre os temas carolíngios buscaram como fontes as traduções e também os originais poemas épicos.

Embora não seja fácil precisar com exatidão o período e as vias de ingresso do *roman* nos reinos peninsulares, pode-se afirmar que chegado o século XV, com certo grau de segurança, os *romans* franceses se haviam aclimatado na Península Ibérica, onde foram traduzidos, re-trabalhados e tomados como referentes em textos novos. Ali, desde muito cedo, prosperaram de tal forma que suas histórias, de simples traduções ou re-elaborações, haviam-se convertido em obras originais, com características muito próprias,

⁹⁶ Segundo J. Leiva (1998, p. 3) o poema de gesta anônimo *Chanson de Roland* é o mais antigo da literatura francesa. As versões modernas da obra procedem do manuscrito conservado na Biblioteca de Oxford, datada em 1110.

malgrada sua inspiração forânea. Lucía Megías afirma que “una de esas interpretaciones llevará el título de *Amadís de Gaula*, escrito originalmente a principios del siglo XIV”. (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 475).

Através desses processos foi eclodindo um gênero narrativo em prosa ficcional na Espanha, que Canavaggio (1994) chama “gênero novelesco (...) al arrimo de modelos extranjeros”, e que durou, aproximadamente, os dois últimos séculos da Idade Média. Sobre essa produção narrativa em prosa na Espanha dos séculos XIII e XIV, o autor francês acrescenta:

[...] se sitúan inmediatamente en la corriente del relato francés, que tenía una tradición de más de cien años. Hacen suya su materia y, al igual que en él, se organizan en torno a dos temas principales: la celebración de las proezas caballerescas y la representación idealizada del mundo feudal. Esta herencia tuvo un peso decisivo en la posterior evolución de la novela hispánica, que preservará fielmente ambos elementos, les proporcionará un éxito duradero y tenderá a perpetuarlos mucho más allá de la época medieval. (CANAVAGGIO, 1994, p. 164).

A literatura peninsular explorou as três matérias do *roman* francês, tal como as definiu Jean Bodel, em seu citado *La chanson des saxons*: a de Roma, a de Bretanha e a de França. Entre as provas da rápida popularidade dos *romans* franceses, alcançada na Espanha, em especial os do ciclo arturiano, encontram-se as traduções, muito antigas, que sobreviveram até a atualidade, embora, em alguns casos, hajam sobrado apenas fragmentos. Entretanto, apesar da afirmativa do hispanista francês sobre a época do surgimento da ficção peninsular, haveria que fazer a ressalva de que, na historiografia, já na segunda metade do século XII, aparecem inseridos alguns dos heróis arturianos. De fato, a História respaldava fortemente com seu prestígio essas narrativas ficcionais, beneficiadas com o seu amparo.

Entre esses temas importados, houve na Península certa predominância e antecedência da matéria arturiana. De acordo com Rubio Tovar (1990, p. 59), aparecem alusões tomadas da obra de Monmouth, no *Fórum de Navarra*, nos *Anais toledanos primeiros* e, principalmente, na *General estória*, de Alfonso X. Dada a sua incorporação a obras de cronistas, que até o século XV a apresentavam como História, acredita-se que a matéria

arturiana foi primeiramente recebida na versão pseudo-histórica de Monmouth e de Wace. As crônicas lançaram mão ainda das narrativas da *Vulgata* e da *Pós-Vulgata*. As referências nas crônicas e as traduções, reinterpretações ou reescrituras, realizadas, principalmente, durante o século XIV, ajudaram os leitores peninsulares a familiarizar-se com o gênero *roman* e seus temas.

Das cinco obras da *Vulgata* francesa, *Lancelot* foi adaptada como *Lançarote del Lago*, a *Busca do Santo Graal* teve uma versão catalã muito fiel com título *Storia Del Sant Grasal*. Na Catalunha traduziu-se também a *Morte de Artur* com o título *Tràgedia de Lançalot*, sob a forma de “novela sentimental”, no final do século XV. O ciclo posterior, a *Pós-Vulgata*, terá traduções portuguesas e castelhanas, acredita-se, realizadas pelo mesmo tradutor, um certo Joam Vivas, português que o teria traduzido a pedido de Alfonso III de Portugal, ou, como prefere Entwistle⁹⁷, Fray Juan Bivas, que segundo o autor seria castelhano.

Do *Tristão* em prosa há traduções catalãs, galego-portuguesas e castelhanas, datadas provavelmente da segunda metade do século XIV. Dentre essas, a castelhana, com título *Libro del esforçado cavallero Don Tristán de Leonís*, publicada pela primeira vez em 1501, parece ser a mais representativa. A obra resgata a biografia completa do herói, desde o nascimento à morte. Uma tradução do *Perseforest* em dois manuscritos, muito recentemente descoberta, em 1971, intitulada *Antiga y moral historia del noble Rey Persefores*, além de lançar mais luz sobre as traduções hispânicas dos temas arturianos, incita a ideia de que outros manuscritos ainda possam aparecer. Entre as ausências sentidas estaria a de uma tradução do *Palamède*, cujo protagonista foi o cavaleiro Guirón le Courtois, muito famoso na França.

Colabora para o sucesso das lendas arturianas na Península o fato de que elas agradaram prontamente a aristocracia que, ao que tudo indica, tinha conhecimento do idioma franco-normando. Além disso, como afirma Victoria Cirlot,

[...] En el otoño de la Edad Media la nobleza convirtió en norma de vida los comportamientos novelescos. (...) La novela artúrica no

⁹⁷ Cf. VIÑA LISTE, J.M. 2001, p. 44.

proporcionó un conocimiento del pasado, ni siquiera instruyó; pero modeló los gestos y actitudes de los grupos sociales elevados [...]. (CIRLOT⁹⁸, 1987 apud VIÑA LISTE, 2001, p. 31).

Em seguida, depurado seu conteúdo religioso e destacados os lances aventurosos da história (devidamente aclimatada ao gosto dos leitores comuns), elas se popularizaram. A partir de então, a inspiração arturiana faria nascer novas obras que aos poucos disputam a preferência do público diante de outros gêneros em voga, tais como os contos didático-morais e a poesia épica tradicional. Segundo Rubio Tovar, as narrativas arturianas medievais

[...] invitaban por la forma misma en que estaban escritas a la recreación, a la refundición. [...] Variar un texto y producir enmiendas en su composición o contenido no era entonces un accidente en el proceso de transmisión (fuera una obra de historia o de ficción), sino algo consustancial al modo de transmitir las obras. Además de la amplificación y el resumen, nos encontraremos con una serie de correcciones [...]. (RUBIO TOVAR, 1990, p.67).

Multiplicaram-se, pois, as narrações sobre fantásticas aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda, reunidos em torno do último rei dos Bretões. Nelas mantiveram-se os elementos fantásticos, frutos das reminiscências de uma mitologia céltica, combinada com o maravilhoso cristão. As fadas, os monstros, os feiticeiros, as florestas, os castelos sombrios como cenário são elementos recorrentes dessas narrativas de origens estrangeiras, que logo se tornariam também ambientes e cenários convencionais dos livros de cavalaria espanhóis posteriores. Havia forte apelo afetivo entre os povos peninsulares e o mito do rei desaparecido na batalha de Camlam ou Camelot, encantado pelas brumas de Avalon - para onde haveria sido levado por uma estranha mulher a fim de ser curado de suas feridas, com promessa de voltar para libertar os bretões do domínio saxão -, pois aproximava-se do mito ibérico do Rei Rodrigo, “el último rey goda”, desaparecido na batalha de Guadalete, quando lutava contra os mouros que haviam invadido a Espanha por Gibraltar. Mais tarde,

⁹⁸ CIRLOT, Victoria. La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea. Barcelona: Montesinos, 1987, p. 133.

esse mito ressoaria também na lenda criada sobre o príncipe-rei de Portugal, Dom Sebastião, o Desejado, cruzado anacrônico e último rei da Dinastia portuguesa de Avis, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, travada com o exército mouro do sultão Mulei Moluco.

A matéria de Roma também teve repercussões na literatura peninsular. O nobre Guerau de Cabrera, em seu “*ensenhamen*”, dá a conhecer personagens desse ciclo e Alfonso X terá em seu *Scriptorium* um Domingo de Troya, provável aficionado da matéria e encarregado pelo rei de copilá-la⁹⁹. As lendas tebanas e troianas, juntamente com fragmentos do *Roman de Alexandre*, aparecerão na *General Estória*, reafirmando que a prosa ficcional dos *romans* franceses entra com estatuto de História na Espanha. O anônimo *Libro de Alexandre*¹⁰⁰, apontado pela crítica como primeira obra do Mester de Clerecía, assim como o *Libro de Apolônio*¹⁰¹, nascidos ambos nos versos *tetrástofos monorrimos* da chamada *cuaderna vía*, representam, igualmente, um bom aferidor do sucesso desses temas na Península.

Do tema de Tróia surgiram tantas traduções e versões, que a ressonância que a lenda troiana alcançou, sozinha, se equipararia, na Espanha do século XV, à alcançada pela matéria arturiana. Aquela inspirou, tal como esta, os poetas dos cancioneros, o *Romancero viejo* e até o *Amadís de Gaula*. Juan de Mena escreveu um *Omero Romançado*, e, em 1490, foi editada – e reeditada mais de doze vezes no século seguinte - uma *Crónica troyana*. Sua influência se fez sentir ainda nos livros de cavalaria¹⁰². Referindo-se às fontes de leitura de Garci Rodríguez de Montalvo, refundidor do *Amadís de Gaula* e autor de *Las Sergas de Esplandián*, Carlos Sainz de la Maza (2003, p. 16) comenta, em prólogo para a edição de 2003 de *Las sergas*, que se notam os ecos da “leídisima matéria troyana” no *Amadís* e, especialmente, em *Las Sergas de Esplandián*. De suas origens mesmas, os *romans* da matéria antiga

⁹⁹ Cf. CANAVAGGIO, Jean. 1994, p. 173-174.

¹⁰⁰ Foram fontes prováveis do *Libro de Alexandre* o *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, El *Roman d' Alexandre* de Lambert Le Tort e Alexandre de Paris, *Historia Preelis*, o *Elias* do pseudo-Píndaro e as *Etimologías* de San Isidoro, além de elementos de Quinto Cursio Rufo e de Ovídio. (Cf. CANAVAGGIO, 1994, p. 76).

¹⁰¹ As fontes da obra combinam relatos gregos e bizantinos com o texto latino *Historia Apollonni Regis Tyri* e de suas referências a Virgílio, a Ovídio e a Horácio. Cf. CANAVAGGIO, 1994, p. 86.

¹⁰² Cf. CANAVAGGIO, Jean. 1994, p. 175

aportaram muito aos demais *romans*. Os elementos fantásticos, traço dos mais acusados da tríade de *romans* citado anteriormente, e os amores serão algumas dessas contribuições.

As obras do ciclo carolíngio, por sua vez, também frutificaram em novas narrativas na Espanha e em Portugal, muito embora, inicialmente, essa matéria haja encontrado resistência na península ibérica. Durante os séculos X, XI, XII, período de guerras de Reconquista, as façanhas dos heróis nacionais constituíam um atrativo muito superior àquelas dos heróis épicos franceses. Estes ficaram obscurecidos diante de heróis como Fernán González e, especialmente, Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid. Apesar de haverem entrado na Península à época do reinado de Alfonso VI (1065-1109), junto com os religiosos das ordens francesas, aos quais o rei prestígiou enormemente, só em finais do século XII e alvorecer do XIII, os personagens do ciclo carolíngio começam a recuperar o interesse na Península. Isso ocorre, graças aos monges franceses das ordens de Cluny e Cister, que difundiram a matéria carolíngia, atribuindo a Carlos Magno a recuperação do culto cristão na Península e a segurança do Caminho de Santiago. No século XIII, Carlos Magno já havia sido canonizado e Rolando, já muito conhecido em toda a Península, recebe qualificativos reservados a santos. No fim da Idade Média seu nome é citado em crônicas, romances e cantigas de trovador.

Apesar das aludidas dificuldades, haverá, na Península, uma extraordinária difusão de narrativas ao amparo dos temas do ciclo carolíngio. Lá, integrar-se-á aos personagens convencionais o herói épico castelhano Bernardo de Carpio, antagonista de Roldán na batalha de Roncesvalles, além de outros personagens entre os quais se destacam Claros de Montalbán, Floresvento, Durandarte, Montesinos e o Marquês de Mântua. O ciclo carolíngio dará à luz também narrativas breves tais como *O Cuento del Emperador Carlos Maynes*, que, inspirado na *Chanson de la reine Sebille*, conta a história da falsa acusação de adultério feita à esposa do imperador e de como, graças à intervenção do Papa, os esposos se reconciliam. Este tema será tratado de maneira diversa em uma obra cujo título é *História de la reyna Sebilla*, editada no século XVI. A *História de Enrique, fi de Oliva*, na intenção de dar continuidade ao sucesso anterior, relatará a vingança do filho da rainha contra o caluniador de sua mãe. Por último, surge ainda a *História de*

Carlomagno y los doce pares de Francia, antes referida, que se relaciona com a epopeia de *Fierabrás*. Este é um guerreiro sarraceno de grande valor que possui o bálsamo curador, usado para ungir o corpo de Jesus e capaz de sarar quaisquer ferimentos.

Da mesma forma como ocorreu na Península, os relatos do ciclo carolíngio, levados daí à América, alcançariam no Novo Mundo muita popularidade, ainda maior, surpreendentemente, que a dos relatos do ciclo arturiano. Os relatos carolíngios de contos edificantes e livros de aventuras editados em castelhano obtiveram um enorme êxito, sendo sucessivamente reeditados até praticamente o século XX, inclusive tendo como suporte o folheto de cordel que os foi recolhendo e difundindo na Península e na América Ibérica. A sobrevivência do tema, em prosa e em verso, em edições populares e eruditas, próximas ou distanciadas dos seus textos originais e com continuidade na América, foi respaldada pela sua forte fixação na tradição oral.

Os livros de cavalaria e antes deles as narrativas cavaleirescas têm, portanto, uma dívida com os relatos de Chrétien de Troyes, cujos versos foram os antecedentes das narrativas em prosa, os *romans*. As lendas relativas às três matérias, segundo Mario González,

[...] influenciaram obras como *La gran conquista de ultramar*, produzida no fim do século XIII. No início do século seguinte, *El Caballero Zifar* pode ser visto como uma primeira amostra da futura novela de cavalaria quando a definitiva penetração da chamada “matéria de Bretanha” seria o elemento detonador do gênero. (GONZÁLEZ, 2010, p. 212).

Essa influência vai além, pois José Maria Viña Liste realiza uma significativa compilação - publicada com o título de *Textos medievales de caballerías* (2001) - onde lista, nada menos que, trinta e seis composições, com os respectivos fragmentos que, segundo o autor, constituem um *corpus* de obras da literatura espanhola medieval com elementos cavaleirescos.

À margem das contribuições formais e temáticas, o *roman* francês aportará à literatura castelhana o transbordamento do elemento ficcional, próprio do estatuto da literatura, tal como se a entende, *a posteriori*. A ficção,

até então inexplorada independentemente na prosa peninsular, estava atrelada à transmissão do conhecimento - religioso, moral, científico ou histórico. A dependência e a indissociabilidade da literatura com respeito à história era uma constante na Idade Média. O desprezo que se vota àquilo que não sendo “verdadeiro” inscreve-se como “falso” retardou o processo através do qual a ficção estabeleceu seu próprio estatuto¹⁰³.

2.1.1.3. A Gesta Castelhana

A épica castelhana vincula-se fortemente às lutas de Reconquista na Península Ibérica, ocupada, desde o século VIII, pelos mouros. A posição central de Castela foi um dos fatores que contribuíram para que ela assumisse com o tempo uma posição protagônica, entre os demais reinos cristãos ao sul dos Pireneus, nessas lutas. Essa sociedade de homens ligados às armas, em constante combate com inimigos “infiéis”, impulsionou uma produção poética que cantava feitos guerreiros de heróis que representavam os seus mais altos ideais.

À épica castelhana se imputa o fato de ter suas origens calcadas na épica francesa. Teoria que se respalda na antecedência desta, atestada pela conservação da *Chanson de Roland*. Em realidade, a épica francesa teria influenciado todas as épicas românicas. No entanto, a admissão da influência francesa limita-se, na opinião de vários historiadores espanhóis, entre os quais Menéndez Pidal, ao período não anterior ao século XII. Outras influências são aventadas para o nascimento da épica castelhana, entre as quais, os cantos épicos germânicos, onde se enraizaria, segundo o investigador, a experiência épica dos povos românicos. Há ainda a teoria da origem árabe-andaluz, formulada por Julián Ribera, que se apoia no fato de que, desde o século VII, o mundo árabe se havia convertido no principal foco difusor cultural para o ocidente europeu. Independente de suas fontes, no entanto, é característico dessa poesia, enaltecadora de virtudes guerreiras dos heróis do povo e calcados em acontecimentos relativamente recentes, um especial pendor pela

¹⁰³ Para ampliar o tema consulte-se: GONZÁLEZ, Mario M., 2010, p. 93-11.

maior aproximação com a história, apesar dos acréscimos naturais que a criação supõe.

Em tempos longínquos, os jograis¹⁰⁴, poetas populares que ganhavam a vida divertindo o povo, dedicavam-se principalmente à recitação desses longos poemas em sessões que podiam ser desdobradas em mais de um dia. Os poemas cantados eram anônimos e, dado o seu estatuto de poesia oral, iam sofrendo modificações. A crítica e a historiografia literárias levantam a questão da origem do cantar de gesta, quanto à pertença de seus autores a um determinado estamento social. Advoga-se pela sua pertença à escola de jogralia ou à de clerezia. Sem muita instrução formal, os jograis limitavam-se, muitas vezes, a declamar composições alheias, mas tinham como aliada a itinerância que os colocava em contato com notícias e histórias diversas de heróis e combates. Os clérigos, no entanto, como homens da igreja, seriam herdeiros da cultura clássica – tal era assim que escreviam, preferentemente, em latim - a eles, portanto, cabia supor a capacidade de conceber esses poemas. Sabe-se, no entanto, que essas premissas sobre um e outro estamento estariam embasadas em generalizações¹⁰⁵.

Os recitadores, e, portanto, os divulgadores dos longos poemas épicos, eram os jograis. Esses dependiam da aceitação do público e de seus favores para o seu bem ou mal passar. Esse fato pode haver contribuído para que os feitos dos heróis por eles cantados fossem eventualmente magnificados ou para que partes desses poemas fossem propositalmente destacados - declamados enfaticamente ou duplamente relatados, em sequencias estróficas, tal como ocorre com as chamadas “tiradas gemelas”¹⁰⁶ - segundo a inclinação de seu público, a quem queriam agradar.

Os heróis desses poemas destacados pelos seus méritos guerreiros e excelência moral, tinham também seus traços humanos evidenciados, de

¹⁰⁴ Sob essa denominação geral, havia várias categorias de poetas populares que se diferenciavam em função das especificidades de sua atuação artística.

¹⁰⁵ Menéndez Peláez et al (1993, p. 133-136) observam que, diante desses conceitos, extremamente dicotômicos, haveria que considerar que grande parte da clerezia medieval não possuía um suporte intelectual e humanístico consistente e muito menos formação filosófica e teológica. Prova disso é a categoria dos “clérigos ajogralados”, que praticavam a jogralia como propaganda de suas atividades eclesiásticas, malgrado o risco de castigo por parte das autoridades da Igreja.

¹⁰⁶ As “tiradas gemelas” constituem uma das características formais dos cantares de gesta, são agrupações de versos, que em sequência, referem-se a um mesmo fato.

forma tal que fossem ressaltadas qualidades com as quais o homem comum pudesse se identificar.

A gravidade e a objetividade histórica desses poemas, relativamente despidos dos artifícios literários que caracterizariam as narrativas heroicas posteriores, eram obtidas também através de características formais. Essas longas narrativas poéticas encontrariam ampla aceitação entre o público, não apenas graças ao atrativo de seus temas, mas também, graças aos seus méritos compositivos. Os poemas não possuíam divisão estrófica e seus versos não tinham métrica uniforme. A rima era toante e seu autor recorria ao uso da paragoge, no acréscimo da vogal “e” no final dos versos, sem razões etimológicas, mas, provavelmente, “como ultracorreção arcaizante ou como licença poética”. (GONZÁLEZ, 2010, p. 95). Esses dados compositivos de natureza formal e temática dos poemas épicos conservados constituem a base de dados com o que contam os estudiosos para averiguar sobre suas origens e seu processo formativo.

Sobre seu processo de composição, desenvolveram-se duas correntes predominantes entre os estudiosos: a corrente individualista e a corrente tradicionalista. A primeira advoga por uma criação individual, ou seja, um só poeta concebe o cantar de gesta, independente de versões anteriores, enquanto a segunda apoia-se no processo de transformação ao qual se vê exposto um texto ao longo do tempo. Essa última teoria, que tem em Menéndez Pidal um defensor, parte da crença da existência de poemas que, embora não hajam chegado até o presente, haveriam antecedido os cantares conhecidos. A teoria individualista, por outro lado, aponta para a inexistência de ditos antecedentes, uma vez que não há mais de uma composição dos poemas conhecidos. Segundo Mario González, a essas teses haveria que acrescentar considerações tais como a plausibilidade de uma transmissão oral que precederia o surgimento da épica escrita, que por sua vez teria passado de uma primeira versão, por modificações nas mãos de diversos autores e copistas. (GONZÁLEZ, 2010, p. 97).

Do exíguo número de poemas conservados da épica castelhana – especialmente pequeno quando comparado aos da épica francesa -, o único que se conservou quase em sua íntegra foi o *Poema de mio Cid* ou *Cantar de mio Cid*, cujo manuscrito existente, datado do século XIV, aponta para uma

data de composição no século anterior, nos começos do século XIII. Além do *Cantar de mio Cid*, há um fragmento de uma centena de versos do *Poema de Roncesvalles* que provavelmente seria uma tradução do poema francês. O *Cantar de las mocedades de Rodrigo* é um poema épico escrito quase dois séculos depois do *Cantar de mio Cid* e dele se conservam mais de mil versos. A composição desse último poema se dá numa época em que, segundo Menéndez Pidal, a épica alcança sua decadência – séculos XIV e XV-, incluindo cada vez mais ingredientes fantásticos e tornando, assim, os poemas cada vez mais extensos.

Além desses poemas e fragmentos, as crônicas darão notícias de mais alguns. Os cronistas assumiam que o material dos cantares eram fontes históricas, portanto, neles encontrariam o material complementário diante das lacunas históricas. Esses poemas muitas vezes são transcritos sem passar por um processo de prosificação. Em algumas crônicas, no entanto, aparecem em dupla versão, prosificados e ainda copiados em sua versão original. Entre esses cantares mantidos através das crônicas, figura o *Cantar de los siete infantes de Lara* (ou Sala). As crônicas que mais expressamente aludem às fontes jogralescas escritas em língua romance são a *Primeira Crônica Geral*, *Crônica de vinte Reis*, *Crônica de Castela ou do Imperador* e a *Crônica de 1344*. Além do *Poema de mio Cid* e o dos *Infantes de Lara*, encontram-se nelas o *Cantar del Rey don Fernando* e o *Cantar de Sancho II*. As outras crônicas apenas fazem alusões aos cantares ou a eles se referem sem, no entanto, transcrevê-los.

Os supostos cantares anteriores ao *Cid*, dos quais não ficaram testemunhos, pertenceriam, segundo Menéndez Pidal, a uma primeira época, em que os temas estariam circunscritos aos fatos relativos à perda da Espanha, invadida pelos árabes no século VIII. Neste período necessitava-se de elementos unificadores de um povo disperso e que instigassem o seu ânimo patriótico. Entre esses poemas existiria um possível *Cantar del Rey Rodrigo*, mencionado na Crônica Gothorum. Nos relatos jogralescos de curta extensão dos séculos X e XI encontrar-se-iam ainda o *Cantar de Fernán González*, *La Condesa traidora*, *Infantes de Lara*, *Infante García*, *Cerco de Zamora*, poemas de forte apego historicista.

No *Cantar de mio Cid*, primeira obra conhecida da épica castelhana, detecta-se já certa influência da épica francesa que ingressa na Península através de seus jograis. Estes ao recorrerem ao “*Caminho de Santiago*” entram em contato com jograis castelhanos. Essa rota convertera-se à época em importante corredor de peregrinação e o túmulo do Apóstolo Santiago, em um dos três lugares mais visitados pelos cristãos, juntamente com Roma e Jerusalém. Além de ser o único poema preservado, o caráter modelar do *Cantar de mio Cid* transforma-o em peça fundamental da épica castelhana e em referência obrigatória quando do tema se trate.

Tal como consta em seu manuscrito, o poema tem 3.730 versos dos possíveis 4.000 da versão completa, escritos em forma continuada sem divisões estróficas. As pausas indicadas à altura dos versos 1.086 e 2.227¹⁰⁷ corroboram a existência de uma divisão tripartida (à qual, posteriormente, Menéndez Pidal daria os nomes de “*Cantar del destierro*”, “*Cantar de las bodas*” e o “*Cantar de la afrenta de Corpes*”), o que não compromete em absoluto a unidade da obra. A trajetória do herói da narrativa, Rodrigo Díaz de Vivar, representa seu elemento coesivo. A ação se desenvolve através do seu trajeto sempre ascendente, desde o desterro à recuperação de sua honra no final.

O personagem exaltado no poema, Rodrigo Díaz de Vivar, cognominado pelo poeta com o substantivo árabe “*Cid*”, “*Señor*” em castelhana, existiu realmente. Pertencente à baixa nobreza privou da companhia do príncipe Sancho, primogênito de Fernando I, rei de Castela, a quem serviu. Quando Sancho, à morte do pai, recebeu a coroa de Castela, Rodrigo o serviu como um dos comandantes de seu exército. Sancho, no entanto, foi assassinado em Zamora por Bellido Dolfos e seu irmão Alfonso, rei de Leão, anexou Castela ao seu reinado. Rodrigo Diaz, o Campeador - alcunha que ganhou com uma vitória obtida contra o alferes de Navarra - não tinha na corte de Alfonso o mesmo prestígio que gozou na corte de Sancho. Mesmo assim lhe foi concedido um casamento de respaldo. Conquistou inimigos poderosos, o que o dispôs com o rei que o exilou de suas terras. O poema

¹⁰⁷ O verso 1.085 diz “*aquí conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar*” e os versos 2.075 e 2.076 dizem: “*Las coplas deste cantar aquis van acabando/el Criador vos vala con todos los sos santos.*” Cf. MENÉNDEZ PELÁEZ, 1993, p. 137.

inicia-se então com a saída de Rodrigo, com a célebre e poética frase: “De sos oios tan fuerte mientras llorando”.

A partir de então e até recuperar sua honra, Cid Campeador dará provas de sua coragem, de seu sentido de estrategista militar e, como bom vassalo feudal, de sua fidelidade ao rei. Além das características normalmente atribuídas aos heróis épicos, o poema cuida ainda de realçar outras características do personagem mais ligadas ao âmbito familiar e doméstico. Aparece o herói ao lado de suas mulheres e filhas, sendo capaz de atitudes verdadeiramente cortesias, como quando insiste na presença de D. Jimena em Valencia, o que o estimula no combate. Sua preocupação com um bom casamento para suas filhas também demonstra suas qualidades de pai. E diante da afronta a ele perpetrada pelos Infantes de Carrión, seus genros, que espancam e abandonam covardemente suas filhas nos rochedos de Corpes, o vassalo de Alfonso VI saberá esperar pela justiça que lhe fará o próprio rei, a despeito de sua capacidade bélica de realizá-la ele mesmo. Sua religiosidade manifestada tanto intimamente em suas orações como em suas lutas contra os infiéis, e seu trato exemplar com os seus homens - os mais próximos a ele recebem qualificativos muito positivos -, bem como com os árabes a ele aliados, completam sua figura modelar. Não obstante a inclusão de alguns traços trivialmente humanos no desenho do personagem, a imagem que dele emana é a de um “dechado de virtudes”, antecipando assim, a configuração cavaleiresca do herói.

O poema, seguindo a regra geral da épica castelhana, ancora-se na verossimilhança narrativa, dispensando a recorrência a elementos fantásticos ou sobrenaturais, comuns em outras épicas. Os níveis de dramatismo e emotividade obtidos a partir do “romanceamento” dos fatos reais que inspiram o poema mantêm a atenção do leitor ou ouvinte e chegam em algumas partes a comover. São, no entanto, matizados por episódios de humor, ao início, quando o Cid engana os judeus Raquel e Vidas, e depois com o aparecimento do Leão e a fuga dos Infantes amedrontados.

O herói cantado no poema, se bem não nasce no seio do povo, não descende tampouco da alta nobreza. Nos séculos XII e XIII surge uma nova categoria social, a dos cavaleiros, cuja profissão era a guerra e que verá nessa atividade seu meio de ascensão econômico-social. Em luta com a chamada

nobreza antiga, essa nova categoria se erguerá em meio a um sistema feudal que pretende preservar essa estrutura em detrimento de novas possibilidades como às que seriam próprias da burguesia. A estrutura feudal igualará essa sociedade concedendo aos novos cavaleiros um estatuto de nobreza, ainda que inferior. Cid Ruy Díaz pertencerá à casta dos “infanções” ou baixa nobreza. Sua condição o aproxima mais do povo, já que a ascensão de seu prestígio se dá através de suas habilidades guerreiras e de suas características morais, isto é, ele vinha de uma baixa nobreza e, como meio de aumentar sua honra, deveria fazer luzir suas habilidades cavaleirescas.

O surgimento de *Las mocedades de Rodrigo*, no período de decadência desses longos poemas épicos, introduz algumas novidades. Sua composição representa um esforço para atender, através do recurso da *amplificacio*, à demanda do público que direciona seu interesse para a narrativa de caráter mais lendário. Dessa forma, a pintura do herói ganha novos matizes. O protagonista desse poema épico, um Rodrigo mais jovem, não mantém as características medulares do herói maduro do *Poema de mio Cid*. No poema, o herói épico é retratado quase nas antípodas do primeiro, certo grau de insubordinação e arrogância prenunciava já algumas características do individualismo dos cavaleiros vindouros.

Por outra parte, a adesão e a familiaridade do povo com os cantares de gesta foi fator decisivo para que os *romans* (já traduzidos e adaptados na Castela finimedieval), bem recebidos pelas classes aristocráticas, também o fossem pelo povo. Conforme afirma Maria Rosa Lida de Malkiel, “la lenta expansión de las novelas desde la corte a la clase media puede deberse, al menos en parte, a la persistente popularidad del cuento didáctico oriental **y, en Castilla, a la influencia de la épica tradicional.**” (LIDA DE MALKIEL¹⁰⁸ apud RUBIO TOVAR, 2001, p. 59, grifo nosso). Essa adesão coletiva ao novo gênero narrativo em prosa estimulou a criação de obras originais.

O tema cidiano e outros temas heroicos da poesia épica serão revividos também pelos *romances* históricos, juntamente com outros temas heroicos que essa épica inspirou. O tema cidiano será, no entanto, entre eles, o mais fecundo. Ao retomá-lo, o *Romancero* o amoldará às suas próprias

¹⁰⁸ RUBIO TOVAR não menciona de onde extraiu a citação de LIDA DE MALKIEL.

especificidades. Nele, no entanto, o grande herói épico será menos inspirador que o jovem Rodrigo, de *Las mocedades del Cid*.

O valor da obra de arte, intrínseco ao *Poema de mio Cid*, é indiscutível. No entanto, seu significado ideológico suscitou muitos debates. Seu comprometimento com uma estrutura político-social vigente é um dos temas mais discutidos. A crítica já restringiu os méritos do *Poema de mio Cid* apontando para os aspectos relacionados a um possível caráter propagandístico ou ao seu caráter de exemplaridade. O tema heroico-cavaleiresco apareceria então com uma finalidade ideológica e propagandística, tal como, segundo alguns especialistas, ocorrerá no século XVI com alguns livros de cavalaria espanhóis e como já acontecera com os *Romans* franceses.

2.1.1.4 O Romancero

“Viejos son, pero no cansan”.
Romancero General

A origem do termo “romance” é, no idioma castelhano, um desafio conceitual. Criações literárias compostas em língua vulgar e interpretadas pelos jograis recebiam esse nome. Os cantares de gesta foram chamados de “romanz” em sua época. Finalmente, convencionou-se um uso mais específico para o termo no âmbito da literatura. Segundo Mario González,

O termo castelhano “romance” identificava, na Idade Média, a língua vulgar, em oposição à língua latina, erudita, passando depois a designar qualquer composição em verso, naquela língua. **Já no século XV, quando a épica ficara superada e a poesia erudita abandonara definitivamente a “cuaderna vía”, o termo “romance” designa a poesia popular e, mais concretamente – na definição de Menéndez Pidal – um tipo de poemas épico-líricos breves, que eram cantados.** Além disso, o que distingue formalmente um romance é sua versificação que, partindo das séries monorrimas da épica de versos de dois hemistíquios de 7 sílabas, acabaria se fixando na forma de uma série de versos heptassílabos com rima toante nos versos pares. Embora essa forma predomine, é possível, no entanto, registrar variantes, como a presença de mais de uma

assonância num romance, ou de rima consoante; bem como o uso do verso hexassílabo ou de um refrão, resíduo do vilancete. (GONZÁLEZ, 2010, p. 148, grifo nosso).

Os *romances* nascem na Idade Média, mas foram cultivados ao longo de vários séculos na literatura espanhola. Atravessaram também as barreiras geográficas. Assim, mesmo convencionando-se que Castela é o seu berço, eles frutificaram em outros solos. É, definitivamente, o tipo de poema de maior vigência na tradição literária espanhola. Em seu conjunto, vale acrescentar, é provavelmente também o mais difundido. O conjunto desses poemas recebe o nome de *Romancero*.

O *Romancero* é um tema literário de envergadura, haja vista sua fortuna crítica, seu prestígio e benquerença entre os espanhóis de todas as regiões, motivos que, conjugados, conduziram-no com vitalidade através dos séculos. Para dizer de sua importância e de sua profunda identificação com a Espanha - *país del Romancero* -, bastaria recorrer à máxima que diz ser necessário ao viajante que chega ao país levar na mala um *Romancero* e um *Quijote* para começar a compreender a sua cultura.

A variedade temática é uma das características salientes do *Romancero*. Sobre isso, Estébanez Calderón afirma que

[...] es muy diversa, y en ella se incluyen motivos caballerescos, carolingios, trovadorescos, históricos (entre ellos, los fronterizos), novelescos, clásicos, bíblicos, etc. [...] Los temas más antiguos son los que derivan de la poesía épica coetánea, los noticieros y los temas líricos y trovadorescos relacionados con la balada europea. Los temas religiosos son muy escasos y la concepción de la vida es netamente profana. (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 2006, p. 952-953).

Mas o *Romancero* recebe ainda duas sub-legendas, *Romancero viejo* e *Romancero nuevo*. O primeiro é formado pelo conjunto de *romances* anônimos compostos na Idade Média e recolhidos, posteriormente, com o advento da imprensa, nos séculos XV e XVI. Essa classificação se opõe à de *Romancero nuevo*, que reúne “os poemas em forma de romance produzidos a partir do século XVI, agora por poetas de nome conhecido e que começam a

predominar nas coleções publicadas a partir do [...] ano de 1575”. (GONZÁLEZ, 2010, p. 126).

O *Romancero viejo* pode ser classificado de maneiras diversas, segundo convenções da crítica especializada. Segundo suas origens, pode ser compreendido como romances épico-tradicionais, jogralescos épicos e jogralescos líricos¹⁰⁹. (GONZÁLEZ, 2010, p. 127). No que tange aos aspectos temáticos, Mario González os reúne em romances históricos e lírico-romanescos. Seguindo essa classificação, ainda subdividem-se os romances históricos em heroico-épicos de temas nacionais¹¹⁰, romances históricos diversos, romances noticiosos e romances histórico-épicos sobre temas estrangeiros, entre os quais se encontram as composições sobre os temas dos ciclos bretão e carolíngio. Artur, Roldão e Lanzarote são cantados nos versos do *romancero*. Entre os romances carolíngios mais antigos, estão o *romance de la Huída del Rey Marsín* e *En París está doña Alda la esposa de don Roldán*. Por sua vez, os romances sobre os temas da matéria de Bretaña, têm sua origem em episódios do século IX e na figura do Rei Artur.

Todavia, o *Romancero* não cantou apenas durante a Idade Média as aventuras de cavaleiros andantes, pois foi também manancial criativo dos temas cavaleirescos em período coetâneo ao dos livros de cavalaria e até após este. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (2004, p. 478) afirmam que “el Romancero será rico en ejemplos, desde aquellos coetáneos a los textos” até, segundo os autores, alguns outros em pleno século XVIII. Os autores citam como exemplo dos primeiros o “Romance nuevamente hecho por Andrés Ortiz, en que se tratan los amores de Floriseo y de la reina de Bohemia”¹¹¹, uma composição de 1516. No caso dos *romances* posteriores, citam a “nueva relación y famoso romance en que se refieren los trágicos sucesos, encantos, valentías y venturoso fin de Palmerín de Oliva, príncipe de Macedonia” (ALVAR; MEGÍAS, 2004, p.478) de 1755.

¹⁰⁹ Segundo o autor, a primeira nomenclatura corresponde àqueles romances que nascem através do processo de fragmentação de poemas épicos; a segunda e terceira nomenclaturas correspondem aos romances compostos pelos jograis.

¹¹⁰ Os *romances* de temas histórico-heroicos nacionais por sua vez se agrupavam em ciclos, de forma que os havia do ciclo do Rey Rodrigo e a perda da Espanha, do ciclo de Bernardo de Carpio, do Ciclo dos Condes de Castilha e do já mencionado Ciclo do Cid

¹¹¹ Ibidem.

O *Romancero*, assim como os livros de cavalaria, cultivou o interesse por aventuras de heróis castelhanos, franceses e bretões. Menéndez Pidal afirmou que sendo eles meio-irmãos “hijos ambos de la epopeya medieval, (...) el Romancero, como hijo legítimo, quedóse en su heredad patrimonial del mundo heroico, mientras el bastardo se fue a buscar las aventuras y perdió tras ellas el juicio”. (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 30).

2.1.1.5 Além da Gesta e do *Romancero*: textos medievais de temas cavaleirescos

Existem inúmeros textos medievais nos quais aparecem, já claramente, típicos elementos cavaleirescos, conforme aponta Viña Liste em sua obra anteriormente citada. O autor esclarece que ditos elementos aparecem tanto no plano “de la *inventio* como en el de la *dispositio* e incluso en el elocutivo”. (VIÑA LISTE, 2001, p. 35). No entanto, não será durante a Idade Média que se poderá adequadamente referir-se aos livros de cavalaria, ou sequer ao gênero cavaleiresco, em seu estado mais puro e em um sentido mais rigoroso.

Muitos críticos e historiadores literários consideram que o *Libro del Caballero Zifar*, mencionado anteriormente, surge nas primeiras décadas do século XIV como antecessor dos livros de cavalaria ou como obra pertencente já ao gênero. O livro é uma obra ficcional em prosa de estrutura multiforme. Porém, antes mesmo do surgimento de *Zifar*, é necessário mencionar outra obra importante, a crônica romanceada *La Conquista de Ultramar* (cerca de finais do séc. XIII e começos do XIV) que também se vinculou ao gênero cavaleiresco, ainda que mais indiretamente. Essa obra foi composta a partir de múltiplas fontes, sua narrativa exalta a conquista dos Lugares Santos pelos cruzados, tendo à frente a figura de Godofredo de Bouillon¹¹² como

¹¹² Godofredo foi idealizado ao longo da história por haver sido o primeiro a receber a regência da cidade de Jerusalém. Ele foi descrito como líder das Cruzadas. O processo de mitificação de Godofredo iniciou-se logo após a Primeira Cruzada com o cronista Alberto de Aquisgrán, que viu nele um herói. O papel que Godofredo desempenhou durante a Cruzada foi descrito também por Alberto de Aquisgrán, pelo autor (anônimo) da *Gesta Francorum* e por Raimundo de Aguilers, entre outros. Na ficção, Godofredo é o herói das canções de gesta: *Canção de*

personagem central e fio condutor de sua história. A presença do personagem como elemento unificador da narrativa foi capaz de dar um pouco de unidade a essa obra que, graças à pluralidade de fontes e matérias, dela carece. O longo segmento dessa crônica romanceada que trata do nascimento de Godofredo e de sua ascendência fictícia foi intitulado *La leyenda del Caballero del Cisne*. Segundo Margarita Llitas, apesar de estar integrado ao “macrotexto de la GCU [*Gran Conquista de Ultramar*] el CC [*Caballero del Cisne*] constituye en si mismo, no obstante, un microtexto, un microrrelato de tipo caballeresco dotado de un principio y un final propios.” (LLITERAS, 1993, p. 397).

Esta referência a *La leyenda del Caballero del Cisne* entre os textos cavaleirescos também é ressaltada por Menéndez Peláez que informa sobre as matérias que compõem a obra anônima:

[...] Algunos de los materiales utilizados permiten reconstruir los comienzos de lo que más tarde será la novela de caballerías. En este sentido *Leyenda del Caballero del Cisne*, [...] representa la primera célula de uno de los géneros literarios más fecundos de la literatura universal, como será la novela de caballerías¹¹³ (MENÉNDEZ PELÁEZ et al., 1993, p. 273).

Quanto ao *Libro del Caballero Zifar*, pode-se afirmar que é uma obra, por certo, desconcertante para a crítica, no que tange à sua filiação a um gênero literário. Incorpora ao seu abundante *corpus* de *exempla* uma boa quantidade de recursos, próprios de outros gêneros, os quais, segundo Menéndez Peláez, são “restos de fórmulas juglarescas de la épica, descripciones hagiográficas con las que se caracteriza [...] largas citas de refranes y proverbios”. (MENÉNDEZ PELÁEZ et al., 1993, p. 276). As conjecturas tecidas sobre sua autoria apontam para o arquiocesano de Toledo, Ferrand Martínez, fato aceito por muitos estudiosos, embora carente de comprovação. Parte da crítica o considera um dos primeiros livros de cavalaria

Antioquia e *Canção de Jerusalém*. Dante o vê no Céu de Marte com os outros Guerreiros da Fé e Cervantes o vê entre os “Nueve de la Fama”, juntamente com Heitor, Alexandre Magno, Júlio César, Josué, Judas Macabeu, Rei Davi, Rei Artur, Carlos Magno.

¹¹³ Cabe ressaltar que aqui o termo usado por Menéndez Peláez, “novela de caballerías”, equivale a “livros de cavalaria”, escolhido no presente trabalho.

castelhanos, pelo que nele escapa de didatismo e de realismo em benefício de outra vertente, a narrativo-fabulosa. A tese que defende a legitimidade de sua filiação ao gênero cavaleiresco respalda-se em muitos pontos, entre os quais cabe destacar o aspecto aventureiro de sua narrativa. Este está estreitamente vinculado à tradição artúrica, da matéria de Bretanha. No entanto, a mistura dos aspectos fabulosos da obra com o caráter realista de natureza didática (*exemplum*) compromete a uniformidade do texto. Esta uniformidade deverá então ser assegurada por outros elementos. A unidade simétrica da matéria, disposta de forma equivalente, para cuja obtenção o autor recorre às interpretações ou às digressões (tão comuns nos livros de cavalaria), constitui um deles, também o será a introdução do elemento maravilhoso nos *exempla*, de maneira a deleitar e prender a atenção do leitor. Esse mundo maravilhoso no qual se vê imerso o leitor é obtido a partir da introdução da matéria de Bretanha e da vinculação do discurso narrativo com a contística medieval.

Persistem os problemas de uma atribuição de gênero, que a crítica tenta solucionar muitas vezes atribuindo qualificativos adicionais à narrativa: “de ahí la denominación de novelas de caballerías ‘mixta, inmadura, atípica’.” (MENÉNDEZ PELÁEZ et al., 1993, p. 276). Espanhóis e hispanistas de diversas origens opinam sobre esse tema, sem que se chegue a um consenso. George Ticknor, Pascual de Gayangos, Henry Thomas, William Entwistle, Ruiz de Conde, e o próprio Menéndez Peláez são partidários à vinculação do livro às *novelas de caballerías*, enquanto outros autores, entre os quais, Maria Rosa Lida de Malkiel, o considera uma obra mista. Otis Green a vê como o primeiro exemplo de “caballería religiosa” (GONZÁLEZ, 2001, p. 46) e que, embora notável, seria uma obra amorfa. Segundo Cristina González (2001, p. 46-47), em sua edição do *Libro del Caballero Zifar*, Luciana de Stéfano será a primeira entre os críticos a dar relevante atenção ao problema do gênero literário sob o qual a obra se inscreveria. Partindo de um arrazoado mais consistente, Stéfano afirma que *Zifar* não se conecta com a tradição bretã, mas com uma tradição cristã-oriental, portanto, com uma tradição didático-moral, própria da Idade Média.

A polêmica se adensa, na medida em que afeta a questão de nomenclaturas. Segundo Daniel Eisenberg, existe uma diferença entre “literatura cavaleiresca” e “livros de cavalaria”, uma vez que os primeiros

seriam as obras medievais e os livros de cavalaria pertenceriam ao Século de Ouro (GONZÁLEZ, 2001, p. 46). Desta forma, Eisenberg exclui do grupo “livros de cavalaria” as traduções e os antecedentes, as obras de curta extensão e aquelas não-biográficas. Segundo seus critérios, portanto, o *Cavaleiro Zifar*, obra medieval, não seria um livro de cavalaria, pertenceria, sim, à “literatura cavaleiresca”. Pelos critérios de Martin de Riquer, por outro lado, seria lícita a adjudicação do *Zifar*, escrita em castelhano, ao grupo “libros de caballerías” e não ao das “novelas caballescascas”, já que, para ele, aqueles seriam as obras castelhanas e as *novelas de caballerías* seriam as obras catalãs¹¹⁴. Francisco Javier Hernández¹¹⁵ e Marta Ana Diz¹¹⁶ (apud GONZÁLEZ, 2001, p. 47) coincidem em opinar que *Zifar* é uma obra didático-moral e que seria, portanto “una alegoría o un *exemplum* de certas enseñanzas”. O simples fato de tratar-se de uma obra inaugural poderia, *de per se*, justificar esse hibridismo genérico e a conseqüente polêmica em torno a isso. Dentro do universo plural do texto do *Caballero Zifar*, chama particularmente a atenção o traço humorístico, obtido, entre outros meios, pelo uso de sentenças proverbiais e de velhas fórmulas jogralescas.

Tema decerto controverso e distante de um conceito unívoco, os livros de cavalaria seiscentistas não nascem como fruto de uma experiência literária novidadeira. Fundam raízes em uma longa tradição que lhes proporciona esteio garantindo-lhes um século de existência bem sucedida. Da poesia narrativa francesa às narrativas cavaleirescas breves ou histórias cavaleirescas, as histórias de cavaleiros andantes vão se espraiando até chegar às longas narrativas em prosa dos livros de cavalaria, tal como são concebidos no século XVI. Contudo, convém não ignorar que, curiosamente, essas narrativas retomaram, ainda uma vez, o verso, nos longos *poemas caballescascos* (forma poética a meio caminho entre a épica culta e os livros de cavalaria) na segunda metade do século XVI. Sobre esse sub-gênero que se nutre essencialmente do êxito dos livros de cavalaria do século XVI, Juan

¹¹⁴ Para ampliar o tema, cf. GONZÁLEZ, 2001, p 46-48.

¹¹⁵ HERNÁNDEZ, Francisco Javier. El Libro del Cavallero Zifar: Meaning and Structures, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, II, 2 (1978), p. 89-121.

¹¹⁶ DIZ, Marta Ana. La construcción del Cifar, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII, 1 (1979), p. 105-107.

Carlos Pantoja Rivero afirma, em sua *Antología de poemas caballerescos castellanos* (2004, p. 15-16):

El uso del verso (como, de otra manera, las versiones a lo divino de los relatos caballerescos) confirma la vigencia del género y propicia la existencia de otros caminos para llegar al mismo lugar: la exaltación de las virtudes de la caballería medieval y el reconocimiento de un universo de aventuras que, sin duda, era de un enorme atractivo para los lectores de la época. [...] **después de un desarrollo extenso a través de la prosa, la ficción caballeresca termina sus días manifestándose por medio del verso, como en los tiempos lejanos en los que se inició, si bien conviviendo con las novelas, cuya consumación es pareja a la de los poemas [...]** El género llega a su fin utilizando el mismo molde con el que nació en la lejana Francia de la segunda mitad del siglo XII. (RIVERO, 2004, p. 15-16).

Em versos e em prosa narram-se na Espanha aventuras de cavaleiros andantes. O amor, juntamente com a aventura, forma os temas basilares de toda a literatura cavaleiresca. Esses pilares sustentam também os livros de cavalaria seiscentistas. No entanto, a introdução do tema amoroso corre, por diversos meios, em poesia e em prosa, no seio da cultura e, particularmente, da literatura castelhana.

Embora tardiamente, a poesia cortesã de natureza lírico-amorosa será incorporada ao universo poético castelhana, antes preenchido pelos Cantares de Gesta e pelo *Romancero*. A poesia lírica do amor cortês, tão fortemente arraigada e prolífica em outras regiões da Península Ibérica, fixou-se em Castela apenas a partir do século XV. Esse fenômeno, segundo a crítica, pode ser explicado, em primeiro lugar pelo fato de que as lutas constantes de Reconquista travadas com os mouros obstaculizariam, neste ambiente guerreiro, a implantação de uma poesia com o teor de lirismo erótico, próprio do amor cortês; em segundo lugar, porque a influência das formas tradicionais direcionaria a preferência dos castelhanos pela gesta heroica e pelo *romancero*, que se sobrepuseram a essa lírica provençal. Na gesta e no romancero, o tratamento dispensado ao amor, quando o havia, distava muito do tratamento que lhe dispensava a doutrina do *amour courtois*, tal como

expressada posteriormente na lírica, nos livros de cavalaria e nas chamadas *novelas sentimentales*.

Mas aos poucos a atividade poética vinculada ao tópico da cortesia transformou-se em um exercício de refinamento quase obrigatório nas cortes de Castela. Esse interesse estava condicionado, entre outros fatores, por uma atitude escapista da nobreza, acossada pela realidade de conflitos políticos, que lhe tinha negado ou ameaçado os privilégios outrora naturais. Portanto os motivos do atraso, bem como os do arraigo, dessa poesia estariam vinculados também ou talvez, principalmente, a questões sócio-políticas das quais se falará em momento posterior.

Esse processo se acentuaria com a abertura cultural que se dá na Espanha de Carlos V, quando o interesse pelas artes, e pela literatura em particular, se verá especialmente aguçado. Os cortesãos podem ostentar sua índole guerreira, respaldada nas lutas do Imperador, sem descuidar, no entanto, as destrezas intelectuais que deveriam ser ainda mais cultivadas que no século anterior. As qualidades do cavaleiro seriam exaltadas por Baldassare Castiglione, diplomata italiano na Espanha de Carlos V, em seu *libro del cortegiano* (1528), traduzido por Juan Boscán para o castelhano como *El cortesano* (1534). Essa obra converteu-se em um manual de instruções para o “caballero perfecto”, que deveria ser igualmente destro nas armas e nas letras, tal como o foi o poeta e guerreiro, amigo de Boscán, Garcilaso de la Vega.

No ambiente cultural de Castela, as ideias humanistas aportam, vindas da Itália, e o cultivo palaciano das artes vincula-se, através de suas festas e intrigas amorosas, ao cultivo dos conceitos do amor cortês, que ressurge com nova força. O *amour courtois* chega mesmo a ditar convenções sociais. Desta forma, mais do que um tópico ou modelo literário, o amor cortês se caracteriza como um elemento mediante o qual é possível obter dados para a compreensão da vida social cortesã na Idade Média. No que tange à literatura do amor cortês, esta pressupõe rasgos distintivos que em conjunto a caracterizam inequivocamente. O vínculo de vassalagem do cavaleiro com sua amada é mais forte do que quaisquer outros vínculos. Diante dela, ele agirá com humildade e subserviência, atendendo a todas as suas exigências. Assim, esta dama, a quem o cavaleiro ama, será o centro de sua devoção e tomará,

pois, o lugar de um deus. Essa correlação clara existente entre o amor devotado à amada e o amor devotado a Deus transformará a relação cavaleiro/amada em um tópico do amor cortês, a *religio amoris*. A condição *sine qua no* para estabelecer a relação de caráter amoroso entre o cavaleiro e a dama, a quem ele ama, é a cortesia. Esta pressupõe uma série de virtudes e características humanas e sociais as quais apenas os nobres podiam alcançar.

Este fenômeno do ressurgimento da doutrina do amor cortês em pleno século XV, quando as convenções cristãs se fazem sentir pesadamente sobre a sociedade castelhana, não é fácil de explicar. Especialmente se consideramos, pelo menos duas, de suas constantes temáticas de base, o adultério e a religião amorosa, inseridos, ainda que apenas artisticamente, em uma sociedade obediente aos costumes e mandamentos cristãos. As teses são inúmeras, e, por isso, merecem cautela em seu enumerar. Porém, entre as mais importantes, encontra-se a de que essa criação (quer puramente ficcional ou como resposta literária a uma realidade contemporânea) que antagoniza os preceitos religiosos do catolicismo surge como um enfrentamento de poderes entre representantes de dois estratos sociais, o clérigo (*clericus, orator*) e o cavaleiro (*miles, bellator*), representantes da Igreja e da nobreza guerreira-secular, respectivamente. Instituições em permanente disputa pelo poder durante a Idade Média.

Contudo, embora a poesia lírica de tema amoroso, juntamente com os Cantares de Gesta e o *Romancero*, hajam sido de grande importância para o aparecimento no século XVI dos livros de cavalaria, será o desenvolvimento da prosa narrativa ficcional que fará nascer e florescer o gênero, a exemplo do que ocorreu com o *roman* francês. Este abandonou a poesia narrativa em benefício das possibilidades que a prosa oferecia, por motivos já referidos. Por outra parte, segundo José María Viña Liste, a prosificação das narrativas se dera também graças a certa intuição dos autores de que, sob a forma prosificada, usual entre os cronistas que redigiam seus textos em latim, “podrían resultar más creíbles las historias que comunicaban a um público lleno – como diria Menéndez Pidal para el castellano – de ‘apetencia historial’.” (VIÑA LISTE, 2001, p. 34).

Na segunda metade do século XV dá-se o nascimento de um novo gênero literário narrativo, conforme já mencionado, que a crítica convencionou

chamar de *novela*¹¹⁷ *sentimental*, como resultado da confluência de várias tradições de manifestações amorosas anteriores (e também coetâneas). Seus códigos simbólicos e alegóricos estavam intimamente relacionados com as manifestações cortesãs da época e eram elucidados por essa sociedade, na qual havia ressurgido fortemente o espírito cavaleiresco. As *novelas sentimentales* gozaram de grande prestígio junto ao público cortesão, especialmente, o feminino, o que lhe garante alcançar o século seguinte.

Porque usavam metáforas da matéria cavaleiresca para expressar a relação amorosa, essas *novelas* não pareciam incompatibilizar-se com o quadro cultural arcaico cultivado pela aristocracia nobiliária, onde ganham forma e prestígio também as narrativas cavaleirescas e, posteriormente, os livros de cavalaria. Mas, diferentemente destes, essas *novelas* também chamadas “livros sentimentais” têm curta extensão, concentram seu interesse nos conflitos internos dos personagens e são narrativas em primeira pessoa, o que enfatiza ainda mais o aspecto de sofrimento provocado pelas dores amorosas. Alguns de seus motivos entroncar-se-ão com aqueles dos livros de cavalaria, narrativa predominante no século XVI. Em ambos, há uma idealização da mulher, à qual o cavaleiro, agora também já cavalheiro, devota um amor servil, e o erotismo se revela mais abertamente, mesmo mantendo certo pudor que responde à rigidez dos preceitos religiosos do momento, diferentemente das fontes francesas mais antigas. A sublimação do amor extra-matrimonial, motivada por inúmeros argumentos de natureza racional, leva ao amor adúltero, outra das características comuns nesta literatura, que ganhará, no entanto, nos livros de cavalaria espanhóis, alguns matizes moralistas, com a inserção do recurso do matrimônio secreto entre os amantes.

As *novelas sentimentales* não alcançarão, porém, a mesma sobrevida dos livros de cavalaria. Chegam ao século XVI ainda com êxito,

¹¹⁷ O termo *novela* está documentado no espanhol desde o final do século XV. Mas o seu significado dista muito do que tem hoje (narrativa ficcional novelesca longa). Entre esta, mais longa, e o conto, há ainda, no espanhol, a “*novela corta*”. Ambas, no entanto são distinções modernas. Para esse tipo de narrativa à qual não caberia chamar, em espanhol, de “*novela moderna*” (romance, em português), davam-se-lhe diversos nomes: “livro” para autobiografias, vidas de santos e para as narrativas pastoris e de cavalarias, etc.; “vida” para o romance picaresco e “tratado” para as ficções sentimentais (*novelas sentimentales*, em espanhol). Tradução e adaptação livre nossa de: RUBIO TOVAR. J. **La narrativa medieval: los orígenes de la novela**. Madrid: Anaya, 1990, p.7-8.

todavia, sem a força de suas primeiras e mais importantes obras. Consideradas perniciosas pela Inquisição, essas *novelas* sucumbirão diante de outras formas narrativas que surgirão no século. Um reduzido número de obras do gênero será escrito, entretanto, com pouca expressividade diante de suas antecessoras, concebidas no final do século anterior por escritores tais como Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450), Diego de San Pedro [ca. 1498] e Juan de Flores (s/d), autores de *Siervo libre de amor* (1439), *Cárcel de amor* (depois de 1470) y *Grimalte y Gradisa* [ca. 1485], respectivamente. Obras essas reeditadas continuamente e com muito sucesso de público no século XVI.

Os livros de cavalaria, no entanto, que incorporarão não apenas os tópicos da novela sentimental como também os de outros gêneros narrativos, florescerão na Espanha seiscentista. A despeito da concorrência de uma profusão de novos gêneros narrativos que surgem durante a centúria, constituirão uma das mais fortes – se não a mais forte – colunas vertebrais da indústria editorial hispânica do século (LUCÍA MEGÍAS, 2001, p. 16). Para dar uma ideia do panorama editorial em Madrid no final deste século, inícios do seguinte, Federico Jeanmaire (2004, p. 13) afirma que nos quarenta anos anteriores à edição da primeira parte do *Don Quijote*, não mais do que setecentos títulos haviam saído a lume.

2.1.1.6 Os livros de cavalaria e a sociedade espanhola

As narrativas cavaleirescas chegam ao final do século XV com algumas obras originais e várias traduções ou refundições de *romans* franceses. A partir do século XVI, com a edição de *Amadis de Gaula* configura-se um padrão que será repetido e mantido ao longo de todo o século. As constantes formais e temáticas dessas obras que surgem, ininterruptamente, nas primeiras décadas, sugerem uma caracterização comum sob uma mesma definição genérica. Seu público leitor e, conseqüentemente, suas publicações crescerão rapidamente na primeira metade do século e manter-se-ão, ao longo de todo ele, alcançando ainda o século XVII.

O prestígio literário desses livros que surgiam no alvorecer do século e da introdução da imprensa era compatível com o prestígio político dos monarcas da recém-instaurada dinastia dos Habsburgos. O projeto político expansionista e absolutista implantado durante o reinado de Isabel de Castela e Fernando de Aragão havia vingado e se consolidava na regência dos primeiros Áustrias no trono. Carlos V (I da Espanha) e Felipe II governaram um dos mais importantes reinos europeus. Tal como o Reino espanhol, que parecia destinado à eterna grandeza, também essas narrativas de aventuras cavaleiresca pareciam não ter fim.

À época em que mais se liam esses livros de aventura, os espanhóis tiveram no trono dois monarcas que marcariam indelevelmente a história da Espanha. O primeiro, Carlos V, ao ser coroado, era um jovem de nobilíssima ascendência, materna e paterna, havia nascido com um destino grandioso como costumava acontecer com os heróis cavaleirescos. Ainda criança, com a morte do pai, Carlos V assume o governo dos Países Baixos (Flandres) e do Franco Condado, feudos do Império; com a morte do avô paterno, incorporou os territórios austríacos dos Habsburgos: a Alta e Baixa Áustria, ducados da Estíria, Carniola e Caríntia, condado do Tirol, landgraviato da Alta Alsácia; aos 17 anos, com a morte dos avôs maternos e a incapacidade de sua mãe Juana (cognominada “a Louca” pela história) recebe a coroa da Espanha e é aclamado Carlos I; dois anos depois, sagra-se Imperador do Sacro Império Romano-Germânico, como Carlos V, com a missão de guardar a paz e a justiça na cristandade e defendê-la das pressões do Império Otomano. Sob seu governo há um vasto território - onde se dizia que “o sol jamais se punha” - e um império que se abre, como nunca antes, às influências culturais estrangeiras, especialmente às vindas da Itália (quase inteiramente sob seu domínio). Essa conjunção de poderio político e abertura cultural levarão a Espanha a ocupar o centro do cenário europeu. Por conta da Cruzada marítima iniciada por sua avó Isabel, esse Império europeu se expandirá para a América, com as expedições de Hernán Cortez e de Francisco Pizarro, fato que teria repercussão na literatura como um todo e em particular nos livros de cavalaria. Em realidade, Carlos V dominou um território entre a Europa e a América, tão extenso, como nenhum outro governante o havia feito, nem mesmo os imperadores romanos.

Do Carlos, rei da Espanha e imperador do Sacro Império, emanava uma imagem do próprio cavaleiro, forte, destemido, poderoso e viajante (em analogia à andante). O Cavaleiro andante era o exemplo máximo do cavalheirismo, “uma forma sublime da vida secular”. (Huizinga¹¹⁸, 1954 apud WATT, 1997, p. 69). Carlos, que passou sua infância na cidade de Malinas, nos Países Baixos, tinha entre suas atividades prediletas a caça e a leitura de narrativas cavaleirescas. A ética da cavalaria e os ideais cavaleirescos de honra e de cortesia pautaram muito as atitudes do Imperador. A “ideia de poupar vidas mediante o combate individual foi posta em prática (...) por ilustres nobres-guerreiros e “por duas vezes chegou a ser proposta pelo imperador (...) ao rei da França, em 1526 e 1536”, conforme afirma Ian Watt (1997, p. 69). Não à toa, Ticiano, pintor que se esforçava em capturar a personalidade de seus retratados, demonstrando uma profundidade psicológica inusitada, fez do retrato equestre do rei¹¹⁹ uma de suas obras-primas. À época, o retrato equestre não era comum, mas o pintor que tivera a oportunidade de conhecer bem o Imperador valorizou, com esta escolha, os traços fundamentais da personalidade de Carlos V, homem altivo, grande estrategista militar, obstinado guerreiro de seu império - Cervantes o chamou, no prólogo das *Novelas ejemplares* (1613), de “rayo de la guerra” - e grande cavaleiro na acepção cristã e guerreiro-amorosa que o termo comporta à época¹²⁰. No retrato, Carlos V traja sua armadura e monta o cavalo negro com o qual comandou seu exército em Mühlberg. Sua figura destaca-se solitária enquanto cavalga em plena batalha com uma lança em punho de encontro ao inimigo. Um retrato eqüestre póstumo do Imperador seria feito em 1620 por Van Dyck. Na pintura do pintor flamengo, um Carlos mais jovem que o da batalha de Mühlberg monta um cavalo branco, cujo alvor contrasta com o negrume da águia, símbolo do Sacro Império, que voa sobre a cabeça do Imperador. Sem armas ou armadura, com um lenço esvoaçante cruzado no peito, Carlos V não

¹¹⁸ HUIZINGA, Johan. **The waning of the Middle Ages**. Editora Nova York, 1954, p. 100.

¹¹⁹ “Retrato de Carlos V depois da batalha de Mühlberg”.

¹²⁰ Com a consciência de que as conquistas dos Habsburgos eram obtidas, principalmente, por acordos políticos (entre os quais os casamentos), faz-se referência aqui ao fato de que Carlos V combaterá “com espada em punho” (herói) nas cinco batalhas em que participa. Sua causa pressupõe a defesa da fé católica (cristã), e, como se não bastasse, há fartas referências ao seu devotado e fiel amor pela rainha consorte, Isabel de Portugal (a perfeítissima). A despeito do casamento político, e de casarem-se, sem jamais se haver visto, amaram-se profundamente durante o casamento.

deixa de emanar os ideais cavaleirescos, que agora fazem parte do passado do outrora grande reino da Espanha. Na pintura, portanto, embora em épocas distintas, logra-se captar as duas faces do Imperador, própria dos grandes cavaleiros, o guerreiro e o *gentilhombre*.

A Espanha dava sinais de grandeza ainda sob Felipe II. Mostrava-se um reino poderoso e altaneiro, embora a situação já não fosse a mesma que a da primeira metade do século. Felipe ainda possuía vasto poder, especialmente com a anexação da coroa portuguesa, quando conseguiu a tão sonhada união ibérica¹²¹. Essa união dos reinos sob a coroa de Felipe rendeu à Espanha, durante 60 anos, o mando de um vasto império colonial lusitano. Sua política burocrata conseguiu reunir os reinos habsburgueses, que gozavam de plena independência sob Carlos V, com instituições próprias embora compartilhando um só monarca. Sua herança política (Península Ibérica, Países Baixos, Itália e as colônias americanas, a que se soma o Brasil em 1580, além de outras possessões ultra-marinhas de Portugal) é ainda considerável. Esse projeto de centralização resultará ainda no assentamento da corte, de forma permanente, em Madrid, (situada estrategicamente com relação a Aragão, Portugal e o Porto de Sevilha), dando fim à época de errância dos reis e nobres cortesãos (GARCIA DE CORTAZAR; GONZÁLEZ VESGA, 2000, p. 286-287)¹²². Próximo à nova corte, o rei mandou construir o Palácio do Escorial, que se converteu no maior monumento arquitetônico do seu reinado, e no mais representativo do seu projeto de regência, pela solidez que refletia uma monumentalidade austera.

Embora não haja sido o grande e poderoso monarca que fora seu pai, e sem maiores interesses pelos confrontos bélicos, Felipe II abraçou causas que, à margem de seus interesses político-econômicos, resultavam fortemente vinculadas às questões religiosas, as mesmas capazes de mover as Cruzadas e as guerras de Reconquista. Foi a principal delas a manutenção e a propagação da fé católica tanto em território americano como na Europa protestante. Diz-se que, durante seu reinado, “O soldado espanhol dos

¹²¹ Com a morte de Dom Sebastião, o Desejado e a conseqüente extinção da dinastia de Avis, no trono desde 1385 - quando ascendera D. João I, mestre de Avis - a coroa passa ao tio materno do rei, Felipe II da Espanha, que é coroado Felipe I, de Portugal.

¹²² Cf. García de Cortázar, F. e González Vesga, J. M. **Breve historia de España**. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p. 286-287.

*tércios*¹²³ foi transformado em apóstolo, em defensor e vingador da fé, e em agente da conversão religiosa.” À sua morte, em 1598, o rei enfrentava poderosos oponentes, em diferentes campos, entre os quais a poderosa Inglaterra anglicana de Elizabeth, a Holanda protestante, que ameaçavam a soberania e os interesses espanhóis em território colonial brasileiro, e o império turco otomano. O mesmo infiel muçulmano, combatido nas Cruzadas, obstaculizava agora o comércio pelo mediterrâneo, importante para a economia, outra pilastra sobre a qual se assentavam as bases do reino espanhol. Esses poderosos inimigos, somados à outra má herança de um enorme *déficit* financeiro - que Felipe II deixa para seu sucessor Felipe III, de difícil administração -, resultará na já evidente deteriorização do país nos mais variados campos, e certamente nas manifestações literárias do século XVII.

Porém, não se pode dizer que nos mais de cem anos passados entre o descobrimento e conquista da América¹²⁴ e o declínio do poderio espanhol, a Espanha, a exemplo dos reinos das ficções narrativas cavaleirescas, não haja tido uma trajetória gloriosa e aventureira (pelo menos em aparência), que se refletiu profundamente nos gostos e nas manifestações literárias de seu povo.

A popularidade dos livros de cavalaria na Espanha do período anteriormente referido seria posta em discussão por intelectuais de várias épocas. O gênero seria, nas palavras de Menéndez Pidal (1943, p. 14-15), “no popular, mas popularísimo” por muito tempo, fato ao que aduz:

[...] Y si la literatura caballeresca subyugaba al público desde los tiempos lejanos del rey D. Pedro hasta los de Felipe III, hinchando abultados volúmenes para las clases más cultas, descendiendo en forma de libritos populares de cordel hasta las clases más humildes y ocupando una parte, no la menos bella del Romancero; si inspiraba al teatro nacional hispanoportugués, si se infiltraba en las empresas señoriales y en las fiestas públicas, si sus enormes novelas fueron lectura absorbente, capaz de amargar con remordimientos la conciencia del antiguo canceller Ayala, de Juan de Valdés de Santa Teresa, y de preocupar a los procuradores en las Cortes del Reino, a los moralistas, a Luis Vives y a Fray Luis de Granada, hemos de

¹²³ Tropas permanentes que surgem como instituição militar entre 1534 e 1539. Id., p. 290.

¹²⁴ Segundo Mario González (2010, p.211): “não deixa de ser sintomático, nessa aproximação da novela de cavalaria com a conquista da América, o fato de que um gênero, cuja existência na Idade Média está provada, só se desenvolvesse de maneira mais do que considerável após a viagem de Colombo [...]” Para o autor, fica evidente em Garci Rodriguez de Montalvo, a influência das crônicas americanas.

conceder que este género literario no sólo fue popular, sino popularísimo. No triunfaron los libros de caballerías, como se cree, por ser la única novela disponible en el siglo XVI, sino que fueron casi únicos porque **sus aventuras triunfaban en las imaginaciones españolas desde hacía mucho tiempo; crecían esos libros en segundas partes y continuaciones, porque la imaginación quería prolongar el placer de vivir la vida de la aventura sobresaltada y del esfuerzo victorioso y vengador.** (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 14-15, grifo nosso).

2.1.1.7 Os livros de cavalaria espanhóis

Cada época construiu uma imagem do passado que só pertence a ela e que caracteriza o modo de tomada de consciência histórica que lhe é própria. [...]. Toda história é epopeia, gesta, mito e, como tal, produto de nossa capacidade e síntese intelectual, de nosso poder de visão imaginária, de nosso sentimento cósmico.
E. Friedell

Os livros de cavalaria espanhóis não gozam de grande repercussão ou contam com uma legião significativa de leitores, fora do âmbito acadêmico em nosso país. Eles são conhecidos, indiretamente, através da obra cervantina. Será em *Dom Quixote de La Mancha* que se precipita sobre o leitor uma infinidade insuspeitada de títulos de livros de cavalaria, raiz do escrutínio do padre e do barbeiro e dos comentários de Dom Quixote ao longo da história. Essas narrativas, quando muito, associam-se entre nós ao nome do *Amadís de Gaula*, o mais famoso entre todos. Sabe-se deles muito vagamente embora o público leitor com interesses mais específicos, naturalmente, esteja a par de que a famosa obra de Cervantes, imbuída de um propósito paródico, viria a pôr uma lápide sobre o gênero, que durante longo período esteve tão em moda na Espanha.

O grande prestígio da obra de Cervantes e sua popularidade entre leitores do mundo inteiro representam uma espécie de portal de entrada para o universo Cavaleiresco e, portanto, para os livros de cavalaria: adjetivos são criados a partir dos nomes dos personagens; do texto nasceram ditos populares; há passagens inteiras que o leitor conhece de memória; outras, por fim, ecoam no “inconsciente literário coletivo”, desarraigadas do seu contexto e amparadas pelo caráter lacunoso de uma leitura superficial. Assim, fica lançada

sobre os livros de cavalaria uma frase pouco elogiosa com valor de sentença, quando no capítulo XLVII do *Dom Quixote*, referindo-se a esses livros, o vigário de Toledo diz ao padre: “Verdaderamente, señor cura, que son perjudiciales (...) estos que llaman libros de caballerías (...) me parece que, cual más, cual menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más este que aquél, ni estotro, que el outro.” (CERVANTES, 2004, p. 488). Será José Manuel Lucía Megías, autor de obras e de uma antologia sobre o tema, que afirma: “con la tan citada frase ‘son todos iguales’ se ha sentenciado un género con casi dos siglos de existencia (...) y que conforma la base del imaginario de la ficción en español (...) y del nacimiento de la novela moderna”. (LUCÍA MEGÍAS, 2001, p. 16).

Os livros de cavalaria e, mais amplamente, a literatura de tema cavaleiresco, convoca a atenção de estudiosos de todo o mundo, e apesar de não contar com um público leitor importante, numericamente falando, essa literatura alimenta o imaginário artístico desde suas primeiras manifestações até a contemporaneidade, diretamente, ou através de processos de re-leituras e acomodações constantes. Para abordar o tema, embaçado, muitas vezes pela ideia simplificadora da homogeneidade e uniformidade, faz-se necessário certo embasamento teórico, para cuja construção são necessárias consultas a um conjunto de fontes, entre as quais, livros de história, de historiografia literária, antologias e ensaios de autores consagrados, assim como textos de pesquisadores mais recentes. Eventualmente, tomar-se-á como modelo desses livros, a título de cotejo, o anteriormente citado - *Amadís de Gaula* -, bem como *Dom Quixote de la Mancha*; um, texto modelar, e o outro, excelência do modelo paródico, para ilustrar características formais e temáticas dos livros em questão.

No século XVI, em plena vigência do humanismo renascentista europeu, e apesar da oposição feita pelos humanistas, os espanhóis se deleitavam com um tipo de narrativa há muito desaparecida (ou fortemente obscurecida) no norte e no ocidente europeu. Essas narrativas tinham como protagonistas cavaleiros que, nas palavras de Ramón Menéndez Pidal, “venían de los más extraños y arcaicos reinos de la ficción a distraer el ánimo de aquellas generaciones, dignas del arte más refinado del Bembo, de Garcilaso, de Ronsard, de Sidney”. (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 13-14). Os livros de

cavalaria, embora frutificando muito tardiamente na Espanha, foram em sua sociedade um grande sucesso facilmente comprovado, através dos dados relativos às fartas cifras de publicações e reedições de várias obras pertencentes a esse gênero, ao longo do século. Segundo Lina Rodríguez Cacho, em seu *Manual de Historia de la Literatura Española*, as cifras chegam a “casi trescientas ediciones entre 1501 y 1650, de las cuales cuarenta y seis serían obras originales, publicadas concretamente, entre 1510 y 1602”. (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 239).

Desde o século anterior as narrativas cavaleirescas cativavam os leitores, mas começaram a popularizar-se e ganhar prestígio com enorme rapidez nos começos do século XVI, a partir de 1508, quando Garci Rodríguez de Montalvo, *edil* em Medina del Campo, publica o *Amadís de Gaula*. Montalvo, no entanto, deixa claro, já no prólogo da edição, haver realizado um trabalho de refundição de três livros preexistentes, aos quais teria acrescentado um quarto. Há muitas notícias sobre *Amadís* anteriores à edição de 1508, em citações de autores renomados dos séculos XIV e XV, e há deles fragmentos conservados, reproduzidos em algumas antologias do gênero. Na sequência, em 1510, Montalvo escreve um quinto livro, no qual narra as aventuras do filho primogênito do herói *Amadís*, cujo nome incorporaria ao título: *Las Sergas de Esplandián*. Segundo Saínz de la Maza (2001, p. 302,303), *Las Sergas* foi publicado em separado desde suas primeiras edições.

No século XVI, como sinal da boa acolhida do público ao gênero e de sua demanda crescente, muitas narrativas cavaleirescas vindas da França e da Itália foram traduzidas ou reelaboradas nos reinos peninsulares (esses dois países também traduziriam livros de cavalaria espanhóis para seus idiomas). Essas narrativas referiam-se principalmente as *Matéria de Bretanha* e *Matéria de França*. A *Baladro del Sabio Merlin*, *A Demanda del Santo Grial*, *Tablante de Ricamonte y Jofre e Tristán de Leonís* foram traduções castelhanas de obras do Ciclo Arturiano, enquanto *Reinaldos de Montalbán*, *Guarino Mezquino*, *Morgante*, *Espejo de caballerías* e *La historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* foram traduzidas de originais italianos, os quatro primeiros, ou do ciclo carolíngio francês, o último. No entanto, os *romans* franceses e suas matérias já inspiravam escritores espanhóis muito antes desse período, fato que é corroborado por Mario

González, em citação anterior, à página 35. O *Tristán*¹²⁵, ali citado, seria ampliado e editado também no século XVI, com título: *Libro del esforçado Caballero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos de armas*, tendo ainda uma continuação cujo título era *Tristán el joven*, no qual a ação se passa na Espanha e em que o herói se casa no final com a infanta do reino, irmã do rei Don Juan. A já citada obra *Oliveros de Castilla* também foi muito popular na Espanha. Na sua tradução, tanto foi acrescido com relação à original francesa¹²⁶, que por muito tempo havia dúvidas sobre se seria a castelhana, a obra original ou se seria esta uma tradução do francês¹²⁷. Obras portuguesas também foram editadas em Castela com muito boa acolhida.

Embora as traduções houvessem alcançado êxito, a Espanha seiscentista foi pródiga na criação de livros de cavalarias originais e, ao longo do século, tantas foram as obras publicadas (a ponto de que muitas originaram seus próprios ciclos) que se reforçou a ideia de uma nacionalização do gênero, seguida de uma divulgação, com início na Espanha, expandindo-se ao resto da Europa e à América, posteriormente. Ramón Menéndez Pidal afirma que “la novela caballeresca (...) tuvo en plena madurez del Renacimiento, una copiosa floración que desde la Península se esparció por Europa”. (1943, p. 13). Vale ressaltar ainda que tal era a autonomia gozada pela Espanha quanto a essas obras, que, na biblioteca cavaleiresca de Dom Quixote, constam apenas títulos de obras nacionais ou que, à época, Cervantes assim acreditava serem¹²⁸.

Os títulos de livros de cavalaria impressos em Castela nos séculos XVI e XVII ultrapassam sete dezenas, alguns dos quais contaram com inúmeras edições. Entre os ciclos Cavaleirescos mais importantes na Península destacam-se o Amadísiano e o de Palmerín. Os livros que compõem um ciclo estão vinculados através do artifício da linhagem (à história de um

¹²⁵ Obra pertencente a um “ciclo tristaniano”, inserida também em crônicas ou ficções medievais castelhanas sob nomina: *Tristán castelhano* (final do séc. XV) e *Cuento de Tristán de Leonís*.

¹²⁶ Para ampliar o assunto é interessante a consulta do artigo de Miguel Ángel Frontón, *Del Olivier de Castille al Oliveros de Castilla: Análisis de una adaptación caballeresca*. In: **Criticón**, n. 46. 1989, p. 64-76.

¹²⁷ No original francês: *Olivier de Castille*.

¹²⁸ Segundo EISENBERG e MARÍN PIÑA (2000, p. 7) [Cervantes em seu *Dom Quixote*] “No se interesó por las obras medievales, ni por las traducciones. Patriota literario, ensalzador de autores nacionales, las obras que le atraían eran las de su propio país y de su rica lengua. El término usado en su tiempo para describir estas obras - **libros de caballerías** - designaba claramente un género nacional” (grifo nosso).

herói, sucede à de seu filho) ou porque narram a história do mesmo herói, adotando o mesmo título ou variando-o levemente. O popular ciclo dos palmerines, por exemplo, inicia-se com *Palmerín de Oliva* (1511), e continua com *Primaleón* (1512), provavelmente escrito pelo mesmo autor, tendo continuação no português *Palmerim da Inglaterra* (1547), escrito por Francisco de Moraes, que por sua vez foi continuado por *Duardos da Bretanha* de Diogo Fernández, continuado em *Clarisol de Bretanha* por Baltasar Gonçalves Lobato. O ciclo de Clarián de Landanís também gozou de muita popularidade. Outras obras conhecidas, desgarradas dos ciclos foram: duas versões de *Lisuarte de Grecia*, de Feliciano de Silva e de Juan Díaz; *Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea* e *Rogel de Grecia*, escritos por Feliciano da Silva; *Silves de la Selva* de Pedro de Luján e de Feliciano de Silva; o valenciano *Arderique* de Juan de Molina; *Cirongilio de Tracia* de Bernardo Pérez de Vargas; *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (cronista de Índias); *Cristalián de España* (1545), escrito pela dama D. Beatriz Bernal de Valladolid; *Febo el troyano* de Corbera; *Felixmarte de Hircania* de Melchor Ortega; *Florindo* de Fernando Basurto; *Lidamor de Escocia* de Juan de Córdoba; *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada; *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y de Toledo; o famoso *Tirante el Blanco* do valenciano Joanot Martorell (concluído presumivelmente por seu editor Martí Joan de Galba), publicado em castelhano em 1511; *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente; os anônimos *Celidón de Ibéria* (1583); e *Florando de Castilla* (1588), entre muitos outros títulos.

Embora a leitura dos livros de cavalaria fosse apreciada justamente pelo puro deleite que oferecia aos seus leitores, benefício do qual se pode usufruir também na atualidade, é relevante levar em conta que, dado a fatores os mais variados, o gênero apresenta desafios importantes, principalmente, para o estudioso. À margem dos obstáculos que enfrentam os estudiosos de textos literários antigos (em especial os textos medievais e os que surgem nas cercanias da Idade Média), outros fatores devem ser considerados. A profusão de títulos, entre originais, traduções, imitações e re-elaborações representa, na atualidade, certa dificuldade para a historiografia literária, a crítica, os compiladores e o leitor comum. A correta classificação dos livros sob a rubrica do gênero, não é simples. Daniel Eisenberg e Maria Carmen Marín Piña em

Bibliografía de los libros de caballerías castellanos (2000), assim se referem ao tema:

[...] los propios libros de caballerías suscitan también múltiples equívocos y confusiones bibliográficas. Fingen ser obras históricas, traducidas de otras lenguas al castellano. Consta que estos engaños, encontrados en prólogos, dedicatorias o notas de los ficticios traductores, confundieron a lectores contemporáneos. También han despistado a libreros, bibliotecarios y bibliógrafos. Idéntica confusión ha suscitado la compleja, y en muchos casos descuidada, organización interna de algunas de estas obras dispuestas en partes y/o libros. *Rogel de Grecia*, por ejemplo, es al mismo tiempo las partes tercera y cuarta de *Florisel de Niquea*, y la undécima parte de *Amadís de Gaula* [...]. (EISENBERG; MARÍN PIÑA, 2000).

As antologias representam um bom aferidor para medir essas dificuldades. Seus editores, grandes estudiosos do assunto, raramente adotam um mesmo critério. No *corpus* da antologia supracitada, Eisenberg e Marín Pina excluem os livros originalmente escritos em outras línguas (francês, italiano, catalão e português), como é o caso, por exemplo, dos catalães *Tirant el Blanco* e *Arderique*, que, como muitos outros, embora traduzidos para o castelhano, não foram escritos neste idioma. Lucía Megías, por seu turno, em sua *Antología de libros de caballerías castellanos* (2001) opta pela inclusão dessas obras que, em sua opinião, embora escritos em outros idiomas, gozaram da mesma recepção do público castelhano e tiveram as mesmas características editoriais dos livros de cavalaria escritos em castelhano¹²⁹. Dividindo o *corpus* em obras dos ciclos Bretão, Carolíngio e Greco-asiático, Lucía Megías ainda incorpora fragmentos de textos medievais – de ficção, legais ou doutriniais - vinculados à ficção cavaleiresca. Por outro lado, exclui livros presentes em outras antologias, que, por não se adequarem às características editoriais determinantes em sua escolha, não farão parte da antologia. Entre as ausências, aponta o editor as breves narrativas, de origem

¹²⁹ Segundo Lucía Megías (2001, p.XIX), externamente esses livros são volumosos, editados em formato de fólhos, em duas colunas, vêm com uma gravura na capa representando um cavaleiro e possuem um título onde se especificam elementos bélicos, amorosos, didáticos, maravilhosos ou humorísticos. Quanto ao aspecto interno (narratológicos e literários), esses livros relatam, em prosa, aventuras de vários cavaleiros, narradas extensamente e de forma intrincada, divididas ao longo das partes do livro ou até de outros livros subsequentes, com um final, quase sempre aberto.

principalmente medieval, chamadas *historias caballerescas*, dada à sua curta extensão em formato “*cuarto*” incompatível com o gênero.

Deliberadamente criado pelos autores, o tema da “falsa tradução” através do qual, atribuem origens estrangeiras e antigas a manuscritos que teriam dado origem à obra, transforma-se em tópico do gênero. Montalvo, em seu prólogo ao *Amadís*, atribui à existência da obra ao fato de que seu manuscrito original fora encontrado “num túmulo, embaixo de uma ermida, perto de Constantinopla” (GONZÁLEZ, 2010, p. 219), enquanto Cervantes parodiará o tópico com a inserção de elementos textuais e meta-textuais que remetem ao tema.

Mas, além das características internas (textuais) que podem confundir o leitor, havia ainda a questão relativa a seus aspectos externos. Tendo em vista o sucesso dos livros de cavalaria e a demanda por novos, alguns editores publicaram crônicas e outros gêneros literários com as características editoriais daqueles, contando com a familiaridade do público com as mesmas¹³⁰.

Além da numerosa quantia de livros, de suas muitas variações e eventuais anonimatos, há ainda a questão de certo desencontro com respeito à nomenclatura do gênero, ao longo do tempo. Por um lado, Eisenberg e Marín Piña afirmam que “el concepto de libro de caballerías, claro en el Siglo de Oro, llegó en los siglos XIX y XX a entenderse confusa si no equivocadamente.” (EISENBERG; MARÍN PIÑA, 2000, p. 8). Os autores acrescentam, ainda, que a partir das dificuldades posteriores sobre o tema, não é incomum que “antologías, catálogos o repertorios de ‘libros de caballerías’ incluyan obras, y a veces sólo obras, que no merecen el término tal y como Cervantes y sus contemporáneos lo empleaban”¹³¹. Sobre a designação dos livros de cavalaria, fica claro, pelo prólogo escrito por Garci Rodriguez de Montalvo para o *Amadís*, que à sua época, livros como o que publicava não possuíam ainda um estatuto genérico. O que Mario González, oportunamente, esclarece:

¹³⁰ Lucía Megías afirma, em nota de rodapé, sobre a re-edição de *Crónicas del Caballero Zifar* e de *Oliveros de Castilla*, no século XVI, que embora “vestidos” como livros de cavalarias, não possuíam as características internas do gênero, por ele elencadas, a primeira por ser medieval e a segunda por ser uma obra de curta extensão.

¹³¹ Ibidem.

Em espanhol, a designação genérica do *Amadís de Gaula* é problemática, em função da falta de um termo que equivalha, por exemplo, ao *romance* inglês. Problema que deverá estender-se a todas as narrativas ficcionais longas em prosa que não possam ser entendidas como romances. No prólogo aos três primeiros livros do *Amadís de Gaula*, Montalvo distingue: a história como tal, como a que escreve Tito Lívio; as histórias que, apoiadas na verdade, incorporam elementos inverossímeis, como na épica; e aquelas que, por apoiar-se apenas na esteira da verdade devem ser chamadas antes de “patrañas” que de crônicas e que estão marcadas pelo caráter ficcional e a presença do sobrenatural. Nesse último gênero se inscreveria o *Amadís de Gaula*. (GONZÁLEZ, 2010, p. 217).

Devido a fatores linguísticos e terminológicos, referidos na introdução e no começo deste capítulo, até hoje persistem alguns problemas quanto à nomenclatura adequada para designar o conjunto dessas obras. Dificuldade que, no Brasil, se agrava tendo em conta a proximidade das línguas portuguesa e espanhola e graças aos “falsos amigos”, que podem transformar essa positiva aproximação em ocasional desvantagem. Novamente recorremos a Mario González, cujas palavras citadas, a seguir, funcionam como desambiguadoras no tocante à nomenclatura utilizada na Espanha para aqueles livros e que atende hoje à opção, em português, feita neste trabalho:

[...] Ele [Montalvo] não tem, no entanto, como designar este tipo de narrativas. Sua proposta de chamá-la de “patraña” seria válida se o sentido de ficcional presente nesse termo não tivesse sofrido a superposição daquele de “mentira”, decorrente da noção de “não verdadeiro”, subjacente à ficção. [...] Assim, antes de se impor o termo “novela”, em espanhol, para designar toda narração ficcional extensa em prosa, a designação “**libros de caballerías**” serviria durante séculos para designar o gênero criado pelo *Amadís de Gaula*. (GONZÁLEZ, 2010, p. 218, grifo nosso).

Em seguida, Mario González esclarece ainda que a pluralização do adjetivo na nomenclatura em espanhol “libros de caballerias” vem com o propósito de evitar que se confundam esses livros de “narrativas de cavaleiros andantes com narrativas a respeito da instituição medieval da ordem de cavalaria.” (GONZÁLEZ, 2010, p. 218)

Cabe, finalmente, destacar o comentário de Rafael Ramos que reitera a diversidade dos livros de cavalaria e as mudanças neles promovidas ao longo do século XVI. Segundo o autor,

[...] a una primera generación de mera repetición de modelos Amadísianos (*Sergas, Palmerín de Olivia, Lisuarte de Grecia*), le sigue otra de nuevas propuestas (desde *Floriseo* y *Claribalte a Clarián de Landanís*), combinadas a su vez con las grandes traducciones del catalán (*Tirante el Blanco, Arderique*), y el italiano (*Reinaldos de Montalbán, Morgante*); poco después aparecerían los libros asociados a la cruzada de Carlos V (*Lidamor de Escocia, Tristán el Joven*) y una nueva etapa de recreación fantástica (*Belianís de Grecia, Cristalián de España, Espejo de caballerías*) [...] así hasta llegar a los últimos intentos de renovación del género, cuando se le suman los nuevos modelos novelescos de la época (*Polismán, Lidamarte de Armenia*), los que se están escribiendo y gestando más cerca de la época en que Cervantes decide lanzar su ataque contra ellos y los que sobrevivirán largamente a la publicación de las dos partes de *Don Quijote*. (RAMOS, 2002, p.193).

Além de fatores de natureza literária que explicam essas variações - entre os quais a diversidade das fontes e das matérias, bem como as diferenças sociais de seus autores -, aspectos que poderiam representar um desnível do ponto de vista linguístico e estilístico da narrativa, haveria ainda que considerar suas inclinações intelectuais e, principalmente políticas. Estas, muitas vezes, implicavam a ênfase dada a certos elementos (ora doutrinários, ora de exaltação), na escolha de um tema candente, com a consequente transposição do espaço e a atualização do tempo, usualmente indeterminados, em conformidade com a influência da matéria de Bretanha. A crítica moderna tem apontado como traço característico dos livros de cavalaria tal diversidade no que tange ao *status* dos seus autores. Em realidade, poder-se-ia assumir que, em sua maioria, os autores de muitas dessas aventuras são desconhecidos no cenário literário de sua época. Mas apontam-se também, entre seus autores, nomes conhecidos e consagrados à sua época, como Antonio de Torquemada, Jerónimo de Urrea, Damasio Frías além do próprio Cervantes. Há ainda uma curiosidade sobre os autores de livros de cavalaria, apontada por Lucía Megías. Segundo o autor, alguns humanistas renomados,

como Álvaro de Castro, dedicaram-se em sua juventude a essa literatura, rechaçando-a em sua maturidade. (LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 479-480).

A extensão dessas narrativas cavaleirescas, refletida na espessura dos livros – que orientou o escrutínio dos livros de cavalaria pelo barbeiro e pelo padre na biblioteca no *Dom Quixote*¹³² –, também podem definir sua pertença ao gênero. Os livros de cavalaria são muito volumosos, sua vultosa extensão fazia das eventuais ilustrações internas um paliativo conveniente e agradável. Esta característica responde pela exclusão de algumas narrativas coetâneas, de vida igualmente ou até mais longa, da classificação genérica (livros de cavalaria). Nelas a temática era a mesma, mas, por serem muito curtas (aproximadamente 64 páginas acomodadas em oito fólios), não se enquadravam adequadamente na mesma especificação genérica. Em um artigo intitulado “La narración caballeresca breve”, Victor Infantes classifica essas curtas narrativas de tema cavaleiresco (embora possuam uma estrutura híbrida) como gênero editorial, diante de vários motivos que explicita em seu texto e da “dificultad de (re)ordenarlos como ‘género literario’ específico”. (INFANTES, 1991, p. 179). Infantes conclui seu breve estudo afirmando que “con estos textos la Edad Media caballeresca se deslizó con holgura premeditada por tiempos muy alejados de su nacimiento”. Outros estudiosos, citados por Infantes, classificam essas narrativas cavaleirescas breves como pertencentes ao gênero literatura de cordel; no entanto, Márcia Abreu, em *Histórias de cordéis e folhetos* (1999) classificara o próprio cordel (no caso, o nordestino), como gênero editorial, não como gênero literário. Essas classificações convergem ainda para a ideia de Lucía Megías (2001, p. 28-29), que atribui a rubrica de “gênero editorial” aos livros de cavalaria castelhanos.

Apesar dessas dificuldades, de natureza variada, que inicialmente os livros de cavalaria possam apresentar, suas obras compartilharam uma série de traços comuns, formais e temáticos, que as reúnem e as identificam com respeito a outros gêneros. Narradas em terceira pessoa, em elevado estilo, a partir de um ponto de vista onisciente, as histórias de cavaleiros andantes, seguindo a tradição anterior à novelística moderna, não desafiam ou convocam o leitor, que deverá se render aos fatos narrados. Entre as características

¹³² Os livros de cavalaria eram os mais grossos das estantes de Dom Quixote.

definidoras dos livros de cavalaria está a caracterização do herói dentro do ideal de perfeição cavaleiresca, tal como os heróis épicos. No entanto, as antigas façanhas heroicas são perpassadas pelos novos ideais cortesês, que já pautavam os antigos *romans* franceses e que convertem o cavaleiro, outrora submetido a uma causa e a um rei, em vassalo amoroso de uma dama, em cujo nome enfrentará os maiores desafios. Em algumas obras, no entanto, os ideais das cruzadas ou das batalhas de reconquista subsistem, tendo o mouro (ou turco) como elemento inimigo, infiel a ser combatido. Em obras, como *Sergas de Esplandián*, a noção de missão guerreira a serviço de Deus, advinda do ideal de Cruzado, pode sobrepor-se ao vínculo amoroso como motor da jornada do herói.

O esquema dos *romans* franceses (matéria de Bretanha, de Roma ou de França) é seguido muito de perto em alguns livros castelhanos e mais afastadamente em outros. O *Amadís de Gaula* de Montalvo, dobradiça entre-séculos, por sua concepção na década final do século XV, pode oferecer-se adequadamente para pontuar a permanência ou a ausência desses traços do gênero, quando se tratar de uma variação significativa.

Embora os argumentos fundamentais, o bélico-aventureiro e o amoroso, herdados do *roman* francês perdurem como *leitmotiv* próprio de toda a narrativa cavaleiresca posterior, sofrerão variações nos livros de cavalaria espanhóis. O vínculo amoroso, tema próprio do amor cortês, muito valorizado nos *romans* da Matéria de Bretanha, persistirá, porém com a exclusão do amor adúltero. As relações sexuais, quando sugeridas, quase nunca serão adúlteras, mas pré-matrimoniais. Ainda assim, só serão admitidas mediante o artifício do matrimônio secreto (que se encaminhava no final para a realização pública). Via de regra, os enamorados optam pelo amor casto até a união matrimonial. A idealização da dama, no entanto, será uma constante. Ela será dotada de características magníficas e sua beleza será incomparável a ponto de tornar-se motivo de combate para seu cavaleiro, quando por outro for posta à prova ou em discussão. A belicosidade dos cavaleiros, manifestada em situações de combates, torneios e desafios dará margem para a *amplificatio* das ações guerreiras ou do enfrentamento de perigos, que podem ser profusamente descritas, com abundância de detalhes. No século XVI, a ampulosidade verbal dos autores pode levar a uma *amplificatio* do discurso, através de certo

transbordamento na interlocução entre os personagens, com a inclusão de tópicos tais como a *artes arengandi*. (FRONTÓN, 1989, p. 73).

Os filhos, nascidos dos secretos matrimônios ou dos amores clandestinos, afastados e criados por outros, continuaram a ser o pretexto por excelência da jornada do herói. Esses, embora desfrutem de uma condição aristocrática desde o início, buscam um destino que desconhecem, mas que intuem. Como não têm conhecimento de sua ascendência nobre ou até real, tornam-se heróis ao conquistar honra e valor graças às façanhas e prodígios que realizam e que comprovam suas qualidades de cavaleiro.

Os desafios, ou provas, trarão mais fama, honra e valor ao cavaleiro, quanto mais difícil forem e, como remetem a situações de violência, estas são exaltadas como meio de ultrapassagem das provas. Combatendo monstros e gigantes, vencendo duelos e batalhas, os cavaleiros expostos a perigos constantes, provarão com suas vitórias serem possuidores de uma moralidade superior que a elas está vinculada. Sua jornada como um todo constitui, portanto, uma espécie de ordálio. Porém, se por um lado, gozam com suas vitórias, por outro, esses valentes cavaleiros se deixam abater facilmente e até se prostram diante das dificuldades ou rejeições amorosas, cujas manifestações são exacerbadas.

Amadís, cuyo recio corazón no late a sus anchas sino con el sobresalto del peligro, con la lucha contra la agresión de muerte, en cambio tiembla y se acobarda ante su dama, a quien apenas osa mirar; sólo con oír el nombre de Oriana se queda sin sentido, a punto de caer del caballo [...]. (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 11).

Ao contrário da gesta castelhana que optou pela exclusão do elemento fantástico, comum à gesta francesa, os livros de cavalaria lançaram mão de farta inverossimilhança, herança clara dos *romans*. O herói era possuidor, geralmente, de algum objeto mágico que o ajudava nas adversidades, quando não, gozava da proteção de magos ou feiticeiros/as¹³³

¹³³ Os livros de cavalaria espanhóis introduzirão uma novidade com relação aos *romans* franceses ao inverter o sexo dos ajudantes do cavaleiro, tal como acontece com Amadís que será ajudado por Urganda, a feiticeira, de forma que o elemento feminino, exaltado pelo amor cortês se estende ao âmbito do sobrenatural. (Ver González, M. 2010, p. 221-222).

que operavam contra si ou a seu favor. A magia, afirma Patricia Esteban Erlés, “aparece, pues, como un asunto de transcendental importancia en el devenir de la literatura caballeresca castellana”. (ESTEBAN ERLÉS, 2007, p. 185). A ela recorrem os autores do gênero como solução para situações para as quais não têm uma solução plausível na história. Novamente aponta-se às *Sergas de Esplandián* como contraponto do *Amadís*, nesta Urganda desempenha uma importância fundamental na vitória do herói. Esplandián, seu filho, que em tudo deve superar o pai, contará com a ajuda de Urganda, porém de maneira muito menos importante e decisiva. Para assegurar sua vitória e conquista da coroa de Constantinopla, o cavaleiro deve contar, fundamentalmente, com suas próprias forças e as intervenções sobrenaturais serão de menor importância. (ESTEBÁN ERLÉS, 2007, p. 185-199).

O recurso à magia, considerando o panorama histórico social do autor, não é estranho. Além da herança bretã que explica plausivelmente esse traço como um tópico literário que tem continuação nos livros de cavalaria castelhanos, na Espanha dos seiscentos as práticas de magia não eram estranhas à sociedade. Fato amparado inclusive pela realista obra de Fernando de Rojas, *La Celestina*.

Havia alguma preocupação de certos autores do gênero para valerem-se de artifícios a fim de matizar os efeitos dos exageros fictícios próprios daquelas narrativas onde dragões, monstros e gigantes, não se compatibilizavam com a realidade sob nenhum disfarce. Entretanto, faziam-no a bem da verossimilhança interna, que podia ser observada por certa camada dessa sociedade, a ver-se pelos comentários feitos por humanistas e pensadores coetâneos a respeito das obras, ressaltando uma ou outra qualidade em alguns livros e criticando duramente outros. Lançou-se mão de fórmulas consagradas pela épica histórica ou pela historiografia medieval¹³⁴. Comumente situava-se a ação em tempos longínquos, através do citado tópico da tradução ou do manuscrito encontrado. Contudo, será num fato extra-textual, que Dom Quixote amparará seus argumentos sobre a veracidade das histórias ali contadas, elemento capaz - pensava ele - de suspender a

¹³⁴ Para expandir esse tema consulte-se: WEBER DE KURLAT, F. “Estructura novelesca del *Amadis de Gaula*”, In: **Revista de Literaturas Modernas**, V (1966) 29-54. E DONALD FOGELQUIST, J., La narrativa estructural en el *Amadís*. In: _____. **El Amadís y el género de la historia fingida**. Madrid: Porrúa, 1992.

incredulidade do leitor incrédulo. Tratava-se de que todos os livros editados deviam ter o aval das autoridades, do Rei e de seus representantes¹³⁵, portanto, não podiam tratar esses livros como falsidades.

O vínculo amoroso que em *Tristão*, por exemplo, é provocado pela ingestão de uma poção – ingerida por ele e Isolda -; todavia, nos livros castelhanos não se estabelecerá através desse artifício. As paixões são eternas e fiéis, embora não sejam fruto de encantamentos, porque esse artifício era usado como atenuante da culpa de apaixonados adúlteros ou para justificar as relações pré-matrimoniais entre solteiros. Nos livros de cavalaria haverá, em tal caso, o recurso ao matrimônio secreto. O amor, da perspectiva interna dessas tramas, é motor para a aventura, embora não exclusivo, pois é pelo amor que o cavaleiro sai em busca de aventuras que lhe darão fama e prestígio. Externamente, o vínculo amoroso, funciona como elemento unificador da narrativa, como no *Amadís*. A andança errante do cavaleiro, sua busca de aventuras e seu desejo de fama, torna-lo-á apto a reunir-se à sua amada. Este percurso o conduzirá também ao reconhecimento oficial de sua origem e linhagem. Desta maneira, introduzem-se as aventuras que protelam, longamente, esse final esperado. Em meio à história do cavaleiro, heróis e outros cavaleiros, igualmente valorosos, viverão suas próprias aventuras, que estarão de alguma forma ligadas à história principal. Esse acúmulo de histórias, que constitui a *amplificatio*, dá-se através do recurso do entrelaçamento. Além de atuar sobre o prolongamento da ação, a partir do acréscimo de aventuras e de personagens secundários, comuns aos livros de inspiração carolíngia e arturiana, o recurso será ainda aplicado nos livros do século XVI, quando designará também o “engordamento” do discurso. A *amplificatio* narrativa derivava em *amplificatio verborum*.

Os livros de cavalaria castelhanos, dos quais a continuação de Garci Rodríguez de Montalvo do *Amadís*, *Las Sergas de Esplandián*, pode ser um bom exemplo, introduzirão novas possibilidades (além de suprimir algumas próprias dos *romans* franceses ou dos textos medievais de cavalaria), como motor do trajeto do herói:

¹³⁵ Ver diálogo entre Dom Quixote e o prelado de Toledo In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Del IV centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de Lengua Española. Cap. L, 1^{ra}. parte. p. 509.

[...] En las *Sergas*, la estrecha simbiosis de las isotopías bélica y amorosa del *Amadís* se deshace. El motor narrativo es ahora la aventura guerrera entendida como misión al servicio de Dios; Esplandián, además, está predestinado a su amada, como manifiestan sus marcas corporales de nacimiento. El amor cortesano, con toda su sabrosa retórica cuatrocentista, se convierte en un añadido decorativo, por más que siga siendo imprescindible dentro del género. (SAINZ DE LA MAZA, 2001, p. 311).

Se *Amadís* obedece fielmente aos cânones da narrativa cavaleiresca, assentados pela matéria bretã-arturiana já referida¹³⁶, nas *Sergas de Esplandián* - publicado separadamente dois anos após o *Amadís* -, Montalvo, que tem a autoria da obra e a criação do novo cavaleiro - filho do primeiro, de acordo com a exposição e citação anterior -, parece consciente das mudanças que propõe, entendendo-as como um processo de valorização e atualização da instituição da cavalaria. O autor deixa claro no prólogo que pretende “dignificar el género de la ficción caballeresca (que llama «estoria fingida»)” criticado pela historiografia e pelos textos didático-morais no século XV, dada a sua natureza puramente ficcional. Haveria que considerar ainda que Montalvo está vinculado à corte dos Reis Católicos, não isento de uma ideologia cortesã. Segundo Carlos Sainz de la Maza (2001, p. 303):

[...] Tal intento culmina en las *Sergas* con la conversión de la anárquica caballería andante bretona al nuevo modelo, prudente y disciplinado, de la caballería política y religiosa, cruzada, que la época requiere.

O autor Sainz de la Maza adverte para o fato de que a obra de Montalvo continua sendo, mais do que nada “un relato en la estela del *roman caballeresco* cíclico tal como éste pervive en la Península a finales del siglo XV”¹³⁷ e esclarece: “ligado a la prosa, fundiendo las tradiciones *bretonas*

¹³⁶ Entre os quais o esquema: nascimento secreto – abandono – criação – relação amorosa - jornada em recuperação da honra e busca de fama / revelação e conquista da honra – casamento.

¹³⁷ Cf. Sainz de la Maza, 2001, p. 303.

artúrica y tristaniana e incorporando elementos procedentes de la narrativa reflejando la confluencia de estas con la prosa surgida de la renovada sensibilidad sentimental”¹³⁸. Mantêm-se, pois, os elementos que caracterizam fundamentalmente o gênero, aos que se somam, além dos já mencionados, muitos outros, entre os quais uma perspectiva temporal e espacial imprecisa, salvo casos especiais, e o caráter plano dos personagens, ou seja, seu comportamento previsível, obediente a um padrão comportamental, não deixando espaço para a ambiguidade de personagens, que Edgar Morgan Forster adjetivaria mais tarde como redondos, em sua hoje canônica divisão. Excetuando-se raros casos, nos livros de cavalaria do Século XVI, o tempo narrativo não fica explicitado e tampouco fica o período ou época em que se situa a ação narrada que, em função da falta de referências históricas, transforma-se em um tempo mítico. Em decorrência da ausência de referências precisas, a passagem do tempo só é medida em função das ações e de viagens, de indícios fornecidos, na verdade pela dimensão espacial do texto. O leitor pode ter, assim, a sensação de que a ação transcorreu ao longo de anos. Os personagens, embora enfrentem um sem-fim de aventuras, não passam por transformações advindas da passagem do tempo ou das adversidades enfrentadas. Embora os heróis obtenham, no final, o reconhecimento advindo de seu sucesso como cavaleiro, fato que demonstra seu crescimento como tal, esse final é também um tópico imutável. As ações se antepõem, em termos narrativos, ao aprofundamento psicológico dos heróis ou de suas amadas.

O espaço também não está definido nessas obras. As viagens a cavalo ou às vezes em barcos podem conduzir a ação, em um piscar, a uma geografia distante e fantástica, onde povos estranhos de diferentes costumes aparecem, uma arquitetura maravilhosa com lagos encantados, grutas mágicas, selvas misteriosas, templos, palácios e jardins, frutos de uma liberdade imaginativa e de um requinte descritivo poucas vezes igualado na literatura espanhola. Se por um lado as cortes de onde procedem os cavaleiros não são objeto de interesse descritivo, segundo Stefano Neri

¹³⁸ Ibidem.

Al revés, los edificios encantados suelen ser objeto de largas y detalladas descripciones arquitectónicas, así como desempeñar un papel “activo” en la narración; el primer indicio de su carácter mágico despierta de inmediato el interés de todo caballero andante, el cual, después de un largo recorrido de incursión, llega a conquistar objetos o informaciones de fundamental importancia para su destino heroico o amoroso. En estos edificios, la conformación espacial determina las pruebas que el caballero tendrá delante de sí, mide su valentía o lealtad amorosa, establece el tipo de recompensa o punición, determina la forma de difusión después de la conquista. (NERI, 2007, p. 21).

O desejo de evasão do leitor encontrará nesses espaços maravilhosos um refúgio e um portal de saída do mundo real. Não convém momentaneamente referir-se ainda ao impacto diferenciado dessa evasão nos leitores de diversos níveis sociais. Antes resultará interessante enfatizar sua generalização como prova de sua eficácia, tão habilmente ressaltada e resolvida por Cervantes - conforme aponta Stefano Neri (2007, p. 12) - em boca de Dom Quixote. O Cavaleiro da Triste Figura, diante do ataque do vigário aos livros de cavalaria, pede para que se cale e defendendo-os através de um longo argumento em tom interrogativo sobre os prazeres do leitor que através dos olhos dos cavaleiros adentra esse mundo maravilhoso. Discurso que conclui com o conselho ao vigário: “Y vuestra merced créame, y como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala”. (CERVANTES, 2004, p. 511).

Esse espaço maravilhoso tem fundamental importância nos livros de cavalaria, aparece em todos e guarda com o gênero uma identificação que não perece ao longo do tempo, a despeito das modificações que pode sofrer. Esta identificação de certa arquitetura com os livros de cavalaria consagra-se no mundo erudito uma vez que fica registrada em dicionários. Não por acaso, um desses ambientes, a cova de Montesinos no episódio homônimo, será responsável pela dúvida que põe em xeque todo o aparato de ensonhação em que se vê enredado Dom Quixote, fazendo-o suspeitar de tudo em que acreditava até então. Havendo descido à cova, Dom Quixote vive uma experiência de luminosa imaginação ou ensonhação que culmina com o voto de confiança que Montesinos deposita nele ao confiar-lhe uma gloriosa missão. Ao sair da cova, porém, Dom Quixote encontra no cepticismo de Sancho um caminho para suas próprias dúvidas, as quais penetram seu coração, e

quando, finalmente, recobra o juízo e perde o seu ideal de vida, o velho fidalgo alquebrado pelo vislumbre da realidade, não resiste. A morte de Dom Quixote contrapõe-se a outro aspecto importante dos livros de cavalaria, cujas aventuras inacabáveis e/ou a continuidade de uma prole que as continue, promovem uma estrutura narrativa aberta, através da qual, as obras podem ser continuadas, infinitamente.

O esquema de repetição *ad infinitum* das aventuras cavaleirescas, que se sucedem uma atrás de outra, respalda-se, não apenas na omissão de referências geográficas reais e de sua adscrição em um tempo longínquo, como também no tratamento a-histórico deste, fatores que permitem a repetição de esquemas ao longo de “sucessivas gerações de cavaleiros”. (GONZÁLEZ, 2010, p. 223). Essa imprecisão da cronologia externa das ações se dá também com relação à cronologia interna do relato, tal como já se mencionou anteriormente. Quanto à falta de especificação do espaço, bem como sua eventual magicização, estas são características que se respaldam no fato de que as ações se passam em lugares imaginários e que, eventualmente, quando não o são, guardam, com relação aos leitores, uma distancia geográfica capaz de mascarar inexatidões e fantasias.

Estes aspectos referidos sobre tempo e espaço são, no entanto, eventualmente compensados com a preocupação do autor em estabelecer um vínculo entre eles e a ação, apoiando-se para tal em recursos narrativos. Armando Durán (1973, p. 151) referindo-se à correlação das descrições de cenários nos livros de cavalaria com a realidade à que se referem, cita o exemplo da viagem de Amadís por mar a caminho da ilha do Diabo, onde, o cavaleiro deverá enfrentar o Endriago. Durante o trajeto marítimo, Amadís e seus companheiros são surpreendidos por um terrível mau tempo, com chuvas fortíssimas que, durante oito dias, ameaça suas vidas. Durán atribui a descrição angustiante e perigosa da viagem a uma antecipação do que o cavaleiro terá que enfrentar ao chegar à ilha. Há um recurso, então, do qual o autor lança mão conscientemente para envolver o cenário ou entorno da ação com um dramatismo próprio daquela ação. Assim sendo, mistura-se o elemento sobrenatural com a realidade, porém, revestindo-a de um dramatismo misterioso, profético ou assustador.

Os personagens desses livros imaginosos vagarão por uma geografia desconhecida, imprecisa e marcada pelo maravilhoso, no entanto haverá entre eles, aqueles que percorrerão por caminhos conhecidos. Emilio José Sales Dasí (2004, p.120) refere-se a esses livros de cavalaria, cujos textos são desvios claros do modelo Amadísiano, nos quais o relato se amolda às formas dos livros de viagem. O autor cita, entre outros livros, a *Crónica de Adramón*, o *Belianis de Grecia*, o *Claribalde* e os *Clarianes*. No entanto, entre a “geografia” maravilhosa e a real, percorrida pelo cavaleiro, haverá ainda a Corte. O espaço real que, não obstante, será aquela que permitirá a existência mesma do cavaleiro tal como o concebe a literatura cavaleiresca e os livros de cavalaria particularmente.

Nos livros de cavalaria espanhóis essa corte já não se localiza em um espaço mítico. Embora muito tipificada e exemplarmente calcada na Camelot do Rei Artur, ela se localiza nas grandes cidades, Londres, Roma, Trapisonda e, principalmente, Constantinopla. Há, no entanto, a particularidade de que essas cortes não se configuram plenamente como inseridas em um ambiente citadino: surgem isoladas, porém representam o espaço social onde os cavaleiros se confraternizam. A corte projeta uma imagem de perfeição social plasmada na aristocracia com seus torneios, duelos e pleitos amorosos. Os cavaleiros exibem suas melhores armaduras, que ostentam símbolos da heráldica, por ocasião dos torneios, quando o povo comum que de outra forma permanece ausente desse cenário cortesão aparece para aplaudir as façanhas dos cavaleiros e admirar a beleza das damas. Estas se vestem ricamente e, a corte, torna-se, assim, para o cavaleiro, o espaço de convivência com o elemento feminino, pretexto para que ele faça gala de seus valores cortesãos, não relacionados à habilidade guerreira, mas ao fino trato concedido às damas. Todavia, a importância desse espaço reside principalmente no fato de ser o lugar de partida do cavaleiro andante, bem como o de seu regresso, cumprida a sua missão.

Diante das dimensões do gênero haveria um sem-fim de tópicos sobre os quais discorrer ao tratá-los sob um viés formal ou temático. Haverá, para tanto, a ocasião, em outra parte desse capítulo, quando serão confrontados os livros de cavalaria e o romance picaresco.

É imprescindível, no entanto, em qualquer exposição sobre os livros de cavalaria a referência ao seu esgotamento - eufemismo adequado para referir-se ao desaparecimento de um gênero -, que numa oportuna imagem de Pascual Gayangos¹³⁹ (1874 apud LUNA MARISCAL, 2007, p. 348) assemelha-se a uma árvore, que com tronco medieval espalha as ramas e derrama influências até quase os nossos dias.

Muito antes que florescessem os livros de cavalaria na Espanha, as aventuras cavaleirescas já eram parodiadas em seu nascedouro, a França. Ao lado dos *roman d'aventures*, das novelas mais sérias e transcendentais, surgia rapidamente sua imitação burlesca, cujo primeiro exemplo aparece já no século XIII e se intitula, *Un Dit d'aventures*. As palavras que o editor dirige aos leitores, curiosas e elucidativas, no que tange ao propósito burlesco da obra, merecem ser destacadas:

Le pièce qui suit, et dont le grand d' Aussey n'ait déjà doune un extrait en prose dans le tome V des NOTICE ET EXTRAITS DES MANUSCRITS, est une satire des romans connus au moyen-âge sous le non de *Romans d'aventures*. Dans ces sortes d'ouvrages, l'auteur conduit son héros à travers les *aventures* les plus périlleuses; il entasse dangers sur dangers, multiplie les enchantments, les monsters; et, à force d'imaginer des choses extraordinaires, il finit sorventes fois par n'être qu'extravagant. Malgré le success qu'obtinrent ces productions, el n'etoit pas possible en désabuser sou siècle, en les frappant de ridicule. C' est ce que s' est proposé l' auter du *Dit d' Aventure* que nous publion¹⁴⁰.

Portanto, as inúmeras e bem arrazoadas causas políticas, sociais, entre outras, de naturezas as mais diversas que vão contribuir para a decadência do gênero parecem eclipsar-se diante do que a própria literatura vaticina.

O mais conhecido argumento do desaparecimento desses livros na Espanha do século XVII, que desponta entre os arrazoados da crítica e da

¹³⁹ GAYANGOS, Pascual. **Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana ó portuguesa hasta el año 1800**. 1874, p.6.

¹⁴⁰ Esse livro foi publicado em 1835, por primeira vez, em Paris, França pela Chez Silvestre Libraire, em edição de Guillaume S. Trébutien, a partir do manuscrito original da Biblioteca Real em poder da Biblioteca da Universidade de Princeton. Informações retiradas de edição facsimilar reproduzida e disponível em: <<http://books.google.com>>. Acesso em: 20 mar.2010.

historiografia literária é talvez seu estatuto de literatura puramente ficcional, cuja referência básica – a cavalaria andante – é já parte de um passado remoto. O outro seguramente está na indiscutível grandeza da obra que representaria seu último suspiro. Em sua clarividência e possível desencanto, Miguel de Cervantes lança, no amanhecer do século, uma curiosa obra, que em tudo se assemelha aos volumosos livros que narravam fantásticas aventuras de uns heróis cavaleirescos. No entanto, segundo indica seu “gracioso y bien entendido amigo” (CERVANTES, 2004, p. 8) do prólogo, o livro tem como objetivo “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”. (CERVANTES, 2004, p. 13).

Antecedido já por um livrinho anônimo que contava as desventuras e picardias de um herói às avessas, editado havia meio século, o escritor espanhol acuado entre o “brazo del caballero y el aspa del molino de viento”, para usar uma frase de Francisco Ayala (AYALA, 2004, p. 43) escreve o seu *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* que marca o nascedouro do romance. Como paródia maior dos livros de cavalaria, seria - segundo lhe imputa a crítica do século XVIII - o responsável pelo ocaso do gênero, já em decadência por ocasião da edição do *D. Quixote*.

A reflexão acerca da pertinência dessa asserção não pode ser aprofundada sem muito vagar e muito espaço, exigências às quais esse trabalho não pode atender. Portanto, toma-se como uma “verdade literária” sobre a qual não se ignoram as numerosíssimas discussões e matizações que suscita, algumas das quais, a título de ilustração, são citadas a seguir.

Menéndez Pelayo dizia que Cervantes não havia escrito uma obra de antítese à cavalaria, “ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento; no vino a matar un ideal, sino a transfigurarle y enaltecerlo”. (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 16). Como conclusão, o crítico, filólogo e historiador de literatura acrescenta: “cuanto había de poético noble y humano en la caballería, se incorporó en la obra nueva con más alto sentido, y de este modo el *Quijote* fué el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto”¹⁴¹. Menéndez Pidal retoma a conclusão de M. Pelayo em tom indagativo: “La novela de este loco ¿es un libro de caballerías más, el último, el

¹⁴¹ Cf. MENÉNDEZ PIDAL, R. **De Cervantes y Lope de Vega**. 2.ed. Buenos Aires, Editora Espalsa – Calpe Argentina, S.A., 1943, p. 16.

definitivo y perfecto, como dicen unos? Es la ruína de la caballería y del heroísmo, como dicen otros?” (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 51), pergunta a qual ele próprio responderá:

[...] al *Quijote*, no podemos menos de considerarlo, lisa y llanamente como antagonista de los libros de caballerías, los cuales trata de hacer olvidar satirizando, no solo su composición tosca y descuidada sino también su materia misma, amasada de maravillas infantiles, de esfuerzo increíble, de pasiones elementales. [...] Mas, por otra parte, como estos libros, muy lejos de ser esencialmente exóticos al pueblo español, están íntimamente impregnados de algo de su espíritu [...] la sátira de Cervantes no quiere vulnerar el eterno ideal de la nobleza caballeresca, y cuando mira a este ideal malparado al choque con la vida cotidiana, no hiere tanto en él, como en la misma cotidiana realidad, que no acierta a ser según la anhela el alma heroica. (MENÉNDEZ PIDAL, 1943, p. 52).

Tempos depois, a polémica sobrevive entre espanhóis e estrangeiros. Martín de Riquer, em seu prólogo à edição comemorativa ao IV centenário do lançamento do *Don Quijote*, manifesta-se afirmando que Cervantes não escreveu uma sátira à cavalaria ou aos ideais Cavaleirescos, mas uma paródia a um gênero literário muito em voga no século XVI:

El Quijote no es, como creyeron algunos románticos, una burla del heroísmo y del idealismo noble, sino la burla de unos libros que, por sus extremas exageraciones y su falta de medida, ridicularizaban lo heroico y lo ideal. Todo el *Quijote* está construido como una parodia de los libros de caballerías, desde su estilo [...] hasta sus trances, episodios y estructura misma del relato. (RIQUER, 2004, p. LXV)

Os livros de cavalaria talvez não hajam resistido à abrumadora realidade - referida por Menéndez Pidal, Menéndez Pelayo e Riquer - a que foi lançada a Espanha, e com ela seu povo no século XVII, ou aos novos gêneros narrativos que despontaram no século XVI, conquistando a atenção dos leitores. Estes, por outro lado, voltaram-se também para as desventuras dos instigantes anti-heróis picarescos, saídos de um gênero que representava, pelo menos a princípio, uma antítese dos livros povoados de heróis e fantasias.

Todos esses fatores contribuíram para que se deixassem de escrever novos títulos e de publicar novas edições dos antigos livros de cavalaria na Espanha.

Os *romans* franceses viajaram à Península pelo “*Caminho de Santiago*” e pelas montanhas dos Pireneus, ao leste e juntando-se aos outros aportes que chegaram pelo mediterrâneo (GIL-ALBARELLOS, 1999, p. 35) lá frutificaram caudalosamente. As manifestações literárias da Península embarcaram nas grandes caravelas que os transportaram ao Novo Mundo onde darão também seus frutos. A despeito das transformações a que se sujeitam pelo tempo e a distância de suas origens, bravos cavaleiros povoarão a América, em livros grossos, mais finos e até em barbantes, captarão a atenção de novas legiões de leitores, e, entre eles, muitos lhes permanecerão fiéis até bem avançado o século XX.

2.1.1.8 A Viagem do cavaleiro à América

A Ibéria se transpõe para as terras secas dos sertões cearenses. A Espanha representada por perjuros e Portugal, por insurrectos. Guerras e rivalidades seculares podem se continuar na paisagem de angicos, aroeiras, imbuzeiros, jucás e pereiros; e no leito seco de rios que só correm no inverno.

Ronaldo Correia de Brito

Os temas nos quais o *roman* francês abeberou-se como matéria narrativa, já se sabe, não chegaram ao Novo Mundo vindos da “*Dulce Francia*”. Aclimataram-se antes na Península, onde incorporaram valores da sociedade castelhana, multiplicaram-se em novos heróis e na ressurreição de heróis antigos, em uma época muito próxima ao “achamento” da América, um território onde a fabulação encontrava horizontes para espriar-se e espelho para o seu reflexo

Por las crónicas de Indias sabemos también que los conquistadores llevaban en mente estas lecturas cuando fueron a América, lo que les llevó a asociar todo lo maravilloso que iban viendo con lo leído en estas novelas: le dieron, por ejemplo, el nombre de California a una tierra recién-descubierta solo porque su vegetación les recordaba a la de la isla de Caloferne citada en *Esplandián*. Lo prueba también el hecho de que en 1531 se diera la prohibición, por el decreto real, de

que estos libros se importaran en las colonias americanas para evitar que su falta de veracidad hiciera caer en el descredito las Sagradas Escrituras entre los indios; una medida preventiva que, por cierto, se quedó sin efecto a pesar de que, se volviera a repetir en 1553. (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 244).

A despeito da determinação de Carlos V, que proibia a vinda dos livros de cavalaria à América, eles embarcaram em direção às terras que proclamariam, em sua novidade, os mistérios e encantamentos mesmos daquelas aventuras e de suas histórias. Além da menção aos topônimos citados por Rodríguez Cacho, Mario González afirma que a América representou para os espanhóis um “infinito espaço para a continuidade da aventura”, ao que acrescenta:

[...] Neste caso, além de se tratar de ocupar um território de novos infiéis que deviam ser cristianizados, os aspectos fabulosos do território americano (sua natureza, seu mistério geográfico e suas riquezas) outorgavam ao “novo mundo” uma dimensão em concordância com os cenários irreais das novelas de cavalaria. Pode-se dizer que a América outorgou aos livros de cavalaria o estatuto de verdade que lhes faltava; e, ao mesmo tempo, os conquistadores vieram à América, em muitos casos, mentalmente predispostos pela leitura daqueles; a tal ponto que, mais de uma vez, topônimos para a designação dos territórios conquistados foram tomados desses relatos, como nos casos de “Califórnia”, “Patagônia” e “Amazons”. Nesse sentido, é sabido que, embora Carlos V tivesse proibido que se levassem livros de cavalaria à América, isso não foi cumprido, o que permitiu que essas leituras **continuassem a alimentar o imaginário dos conquistadores**. (GONZÁLEZ, 2010, p. 211, grifo nosso).

As referências à influência dos livros de cavalaria entre os conquistadores da América não se esgotam nos muitos nomes de cidades que foram batizadas segundo ilhas e outros lugares maravilhosos de suas histórias. Conforme sugere Mario González, os seus temas continuaram a alimentar o imaginário dos conquistadores e, portanto, logo se estabeleceriam mais fortemente, expressamente durante a colonização do novo território.

A despeito, portanto, da prematuridade dos primeiros contatos entre a realidade americana e os elementos fantásticos daquela literatura cavaleiresca, os frutos literários do arraigo de suas histórias e lendas,

reelaborados e recriados também no Brasil, só se darão a conhecer em uma época tardia da história do país, durante o período final da Colônia.

Dada a impossibilidade de abarcar o contexto maior da América de língua espanhola e portuguesa, que acrescentaria muito à atual pesquisa, parece necessário fazer um recorte e tratar diretamente da presença do herói cavaleiresco ao Brasil. Trata-se de buscá-la apenas na literatura de registro popular escrito cujo início data do final do século XIX e começo do século XX. Este recorte, aparentemente muito pequeno, tanto geográfico como temporalmente, deve-se ao fato de se considerar que nele a presença do tema é indiscutivelmente verdadeira e relativamente significativa, além de que, ele atende eficientemente à proposta investigativa de base comparativa do presente trabalho. Ainda assim, parece importante considerar a dificuldade à que se sujeita uma investigação no âmbito da circulação oral do tema, durante os séculos XVI e XVII do período colonial. Idelette Muzart Fonseca dos Santos em sua introdução ao livro *Romanceiro ibérico na Bahia* faz referência a uma “metáfora espacial” e a uma “errância em campos abertos” (SANTOS, 1996, p. 11-12) quando trata do tema da itinerância do romancero na América e rumo a ela. Mas ela própria reitera a ideia de ser possível esse tipo de levantamento, quando afirma que

Os letrados preocupam-se há muito com a conservação dos contos e dos cantos pela escrita, por não acreditarem na transmissão oral e na sua persistência [...] cem anos depois de Silvio Romero, Jackson da Silva Lima encontrava em Sergipe, maior número de romances, e, às vezes, mais bem construídos, conservados, recriados. [...] Andemos a não menosprezar a força da memória e da oralidade [...]. (SANTOS, 1996, p. 11-12).

O próprio Câmara Cascudo (1979, p. 13) afirma em seu *Cinco livros do povo*: “Não podemos saber o que lia o brasileiro dos séculos XVI e XVII”. E apenas sugere: “Certamente volumes de orações, hagiolários, sermões, livros de exemplos. Para desenfatiar o serão noturno o português devia ouvir estórias ou contá-las durante as longas noites coloniais”. (CASCUDO, 1979, p. 13). Embora existam registros das encomendas de livros enviados à América,

inclusive ao Brasil desde Espanha e Portugal, não resulta fácil, no entanto, conhecer o seu destino.

Dessa forma, será imperativo ressaltar que, embora se saiba que a literatura oral é antecedente importante dessa literatura popular, tanto como a literatura tradicional o é, não se pode estabelecer mais que conjecturas a seu respeito. Considera-se aqui, como literatura oral, tradicional e popular, a concepção proposta por Câmara Cascudo (1979, p. 12) para quem a primeira possui a característica da transmissão verbal e anônima, portanto; a literatura popular será a "(...) impressa, tendo ou não autores sabidos, identificáveis", e a literatura tradicional será, segundo o autor, "a que recebemos impressa há séculos e que é mantida pelas reimpressões brasileiras depois de 1840". Entre as últimas, Câmara Cascudo cita as cinco obras reunidas em seu livro supracitado, a *Donzela Teodora*, a *Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, a *Princesa Magalona*, *João de Calais* e a última que inclui como apêndice, *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*.

Entre as obras supracitadas, convém ressaltar que durante o reinado de Sancho IV, filho de Alfonso, o Sábio, surge a *Historia de La Condesa Teodor*, que gozou de certo prestígio e difusão. Seu conteúdo fabular exala incomum feminismo, alheio ao universo misógino de então. Sua origem remonta às *Mil e uma noites*, e embora não haja na historiografia espanhola uma data segura de origem, a história ganharia várias versões, antes de alcançar, séculos depois, a América.

Ao tratar do Nordeste e do sertão, de suas características e particularidades formadoras, ver-se-á a influência dos métodos empreendidos no processo de colonização, dos homens que penetraram essa região, as bandeiras e suas características humanas, na conformação da sociedade e do homem locais. Elementos fundamentais para a recepção e o arraigo na região dos temas e modelos literários postos em pauta no presente trabalho. Há ainda um importante elemento a ser considerado ao abordar o tema do herói cavaleiresco no Brasil, de importância não apenas literária, mas essencialmente social e política. Quando, na Espanha, as aventuras dos cavaleiros andantes eram ainda relatadas nos livros de cavalaria e poemas cavaleirescos, o reino vizinho de Portugal vivia uma situação digna de uma dessas aventuras, uma vez que seu jovem e donzel rei, Dom Sebastião,

pegava nas armas e batia-se contra os mouros no norte da África, de onde não voltaria. Aventura, imprudente do ponto de vista político e anacrônica em seu viés religioso, que custaria a soberania do reino português, anexado à coroa espanhola, sob a regência de Felipe II.

Pouco tempo depois do desaparecimento do Rei, o reino lusitano viu-se saudosos de sua liberdade e soberania e entre seu povo nasceu a esperança de reconquistá-las sob o mando de Sebastião, que, em sua crença, desejo e imaginação, não estava morto, mas aguardando o momento de retornar e reconquistar o trono. Com o passar dos anos, a esperança foi sendo posta em versos e no ouvido do povo. Muitos falsos reis re-apareceram, suscitando, cada vez, muita comoção entre os portugueses e a preocupação de Felipe II. Finalmente, com a restauração da soberania, seis décadas depois, o povo português sossegava.

Suas histórias, no entanto, haviam chegado ao Brasil e tomaram, aqui, as proporções milenaristas que em Portugal tivera tempos antes, logo, o povo das regiões interioranas, oprimido pelo mando e pela fome, começava a alimentar-se delas, e a lenda de Dom Sebastião assumia um caráter também messiânico. Embora essa lenda não haja dado margem à criação literária coetânea, misturam-se a imagem do rei donzel, que permaneceu para sempre cavaleirescamente encantada, com a do mítico rei Arthur e seus cavaleiros em busca do Santo Graal. Dom Sebastião, o desejado apareceria montado em seu cavalo branco, qual cavaleiro andante daquelas lendas, para reestabelecer um reino de paz e ordem. E assim, um rei português seria, no Brasil, o símbolo do cavaleiro perfeito, um novo Galarráz, capaz de encontrar o “Sangral” e restabelecer a justiça.

Mas, no papel, a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* será de especial importância, considerando-se que serão justamente as façanhas do Imperador e de seus Doze Pares de França que marcarão o caminho das narrativas cavaleirescas literárias rumo a este país. O percurso tem início quando a versão francesa da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* foi traduzida em 1525 por Nicolau de Piemonte, em Castela. Na tradução, a obra sofreu importantes alterações com respeito à versão francesa anterior, nela se operaram acréscimos - e poucas subtrações -, compatíveis com novas prerrogativas que os *romans* de temas

cavaleirescos ganharam nos livros de cavalaria espanhóis daquele século. Do castelhano, ela foi vertida para o português por Jeronymo Moreira de Carvalho com título *Segunda parte da História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de Francia* publicada em Lisboa aproximadamente entre 1728 e 1737. A essa tradução portuguesa, acrescentou-se ainda, posteriormente, a história de *Bernardo del Carpio que venceu em batalha os doze Pares de França*, relato de responsabilidade do presbítero Alexandre Caetano Gomes Flaviense. Nela, narra-se a ascendência cristã e mitológica dos reis da *Hispania* até a invasão romana, a tomada de poder pelos godos e os reinados desses, a invasão moura com a consequente formação do reino de Astúrias e Leão, os reis hispano-godos, desde Pelaio e, finalmente, o nascimento de Bernardo, fruto dos amores entre D. Ximena, irmã do Rei Alfonso, o casto e o Conde D. Saldanha Dias Castro (D. Sancho, para os espanhóis). Desta forma, anexa-se à história original de Carlos Magno um adendo de origem peninsular de forma a alinhar com o tema francês, a temática local.

Ao chegar ao Brasil, a obra em prosa de Jeronymo Moreira de Carvalho rapidamente despertou o interesse em algumas regiões onde sua presença era constante nas bibliotecas residenciais e nos serões e leituras familiares. Conquistou predominantemente os habitantes da zona rural nordestina, conforme já se disse. Em muitos casos, esse era o único livro nas casas dos habitantes dessa região interiorana. Em paralelo a esse fenômeno, convém lembrar Julio Caro Baroja que em seu *Ensayos sobre La literatura de cordel* (1990, p. 387) chama a atenção para o arraigo de certos temas nas zonas rurais.

No sertão, “ninguém ignorava as façanhas dos Pares” e todos sabiam quem era o “Imperador da barba florida”, afirma Câmara Cascudo (1979, p. 373), por motivos que mais adiante serão discutidos. Jerusa Pires Ferreira manifesta-se sobre essa permanência, outorgando ao livro a função de matriz dos cordéis produzidos no Nordeste sobre o tema carolíngio:

[...] Poder-se-ia à primeira vista surpreender (e isto aconteceu) a cada passo desta produção nordestina a experiência da novelesca ibérica, [...] a presença de passos e seqüências remetendo para além de apontados Amadíses e Clarimundos, mas também a eles, no sentido de que o texto é constituído de práticas de leitura que encadeiam sua

produção processual [...] Mas, no caso, e ao estar diante da *História do Imperador Carlos Magno* verificou-se que este não foi apenas o mediador e decantador, mas a própria fôrma que matriciou a nova composição, para além da intertextualidade, fazendo-se o *contratexto* em que se apóia integralmente cada nova criação que dela provêm. (FERREIRA, 1993, p. 16).

Entre os livros cotejados por Câmara Cascudo, *La vida de Roberto el Diablo* traduzido ao castelhano a partir de um original francês tem inspiração em um antigo conto francês e relata a vida criminosa de um barão normando que se converte, redimindo-se de seus crimes. Esta história tem como propósito o enaltecimento dos valores cristãos e o arrependimento como motivo de redenção. Os livros reunidos por Câmara Cascudo atravessam o Atlântico como literatura escrita, incorporam-se ao acervo da literatura tradicional brasileira e logo encontrarão seu caminho em meio à literatura popular. Estampam-se, até a atualidade, em versos dos livrinhos de cordel do Nordeste brasileiro, onde a cultura rural nutre especial reverência aos seus temas. A história de Roberto do Diabo segue, no cordel nordestino, muito de perto a trama da história original. O que acontecerá também com outro herói, Roldão, sobrinho do Imperador Carlos Magno, caro aos poetas populares nordestinos, que, além de lutar com Ferrabrás, formará dupla inseparável com Oliveiros, mantendo o tópico da amizade fraterna masculina, cara à poesia épica francesa e castelhana, e muito cultuada nas sociedades rurais patriarcais.

Outras histórias provenientes da França, não pertencentes à Matéria de Bretanha, a de Roma ou de França (relatos hagiográficos ou, em sua maioria, de temas amorosos: separações, intrigas e inimizades familiares que põem em risco a felicidade de jovens e apaixonados protagonistas), chegam também da Península ao Brasil e se manifestam no *Romancero Popular Nordestino*. Seus nomes, tramas semelhantes, topônimos (embora deslocados), intrigas familiares e eventos festivos reaparecem, séculos depois de sua recepção ibérica, principalmente em novelas sentimentais, nas folhas volantes dos folhetos de cordel.

Como já se apontou anteriormente, muitos chegam com os primeiros colonizadores dentro de uma tradição oral; outros vêm impressos, como

pliegos sueltos (cordéis) ou nos padrões de editoração da literatura erudita: o livro. Nomes como Brancaflor, Magalona, Canamor, Claramunda, adaptações muito próximas dos modelos ibéricos são comuns nas histórias contadas pelos autores nordestinos de versos populares.

Merece uma referência, entre essas histórias, pela estranheza de seu tema, e pela sua posterior inserção nos folhetos de matéria cavaleiresca, a *Historia de la linda Melosina, mujer de Remondín*. Nela narra-se o trágico destino da fundadora da linhagem da família Lusignan, a fada Melusina, condenada a transformar-se secretamente em serpente uma vez a cada mês e que, descoberta pelo marido é expulsa e retorna como serpente a cada ameaça que seus descendentes sofrem. Esta história é muito popular e ganhou inúmeras reinterpretações no Nordeste, entre os cordelistas e repentistas locais. Sua vigência em pleno século XX, tão afastada geograficamente de suas origens pode ter também, como um dos fatores responsáveis, a possibilidade de uma utilização prática dessas histórias. Sabe-se que a prédica católica de certo setor da Igreja, durante um período de enormes dificuldades sócio-políticas em Portugal, coincidente com o período barroco, procurou “apurar um gênero que teve origem na Idade Média, o *exemplum*, ou conto popular, por meio do qual a cultura eclesiástica nutria-se em contacto com a tradição folclórica”. (DEL PRIORE, 1995, p. 51). Dessa tradição, alguns pregadores extraíam motivos para compor um sermônário que condenava severa e assustadoramente os vícios morais da época. Sobre isso, Del Priore afirma:

[...] Certos religiosos inflamados pelos movimentos de reforma que então atravessam as ordens mendicantes e pela espera messiânica que sacudia as sociedades, deram um novo élan à pregação popular. Com um agudo sentido do detalhe cotidiano, eles observaram os costumes de seus contemporâneos e fustigavam seus vícios, revitalizando uma tipologia sócio-moral já vista, pelos portugueses, nos autos vicentinos: frades devassos, adúlteras lúbricas, bruxas e comadres aborteiras, mulheres vaidosas, estudantes baderneiros, avarentos, etc. O *exemplum*, cada vez mais vivo e cruel, tomava, assim, a forma oral da linguagem popular. (DEL PRIORE, 1995, p. 51-52).

Esta prática é comparável às pregações já referidas no primeiro capítulo deste trabalho, realizadas no final do século XVIII, pelos capuchinhos e lazaristas no sertão, que, tal como os religiosos acima referidos, dedicavam-se, especialmente, a reprovar duramente os vícios e falar ao povo lançando mão de profecias condenatórias e messiânicas. O sertão habituou-se, portanto, a entender como castigo certas aberrações sobrenaturais (marcas grotestas e deformidades de nascimento ou produzidas por encantamentos), de forma que as histórias dos cordéis que retomam temas dessa natureza tinham, não apenas um valor de entretenimento, mas continham uma lição moral, de forte impacto no imaginário do público ouvinte.

O cordel de temática cavaleiresca também chega ao Brasil vindo da Península; seu processo de transmissão deu-se durante o processo de colonização com a chegada dos primeiros povoadores, que dadas suas origens tinham seus gostos pautados pelas manifestações populares. Mantidos por uma literatura oral desde a época colonial, os temas cavaleirescos subsistiram e encontraram guarida na forma escrita dos folhetos de cordel, a despeito de sua primeira divulgação nos livros da literatura tradicional, como se verá. As várias manifestações escritas em formato econômico, também seriam “acomodadas” no Brasil em folhetos populares.

A princípio houve uma importação desses livrinhos que, como já se comentou no capítulo anterior, gozavam de muita popularidade na Península. Há registros dessas remessas feitas da Espanha para a América para onde vieram histórias de cavaleiros, da princesa Magalona e da Donzela Teodora já no início do século XVII.

No final do século XX, quando o cordel entrava em decadência em Portugal, ele adquiria força no Brasil, arraigando-se no Nordeste onde se desenvolveria com autonomia e originalidade, a despeito da herança de inúmeros temas peninsulares, conforme aduz Diego Chozas Ruiz-Belloso (2005):

[...] mientras se iniciaba la decadencia del cordel portugués, el brasileño tomaba el relevo con nuevas fuerzas, y la literatura popular se afincaba en el Nordeste del país, del que se ha dicho que presentaba características medievales. Y allí se formaría una literatura de cordel netamente brasileña al tiempo que pervivirían en

el pueblo los gustos de los primeros colonos por las viejas historias europeas.

Uma das reminiscências temáticas que interessa particularmente será a da matéria cavaleiresca medieval, que se mantém mais ou menos fiel aos originais peninsulares adscritas (tematicamente) ao ciclo bretão e, muito especialmente, ao ciclo carolíngio. Os folhetos podem, eventualmente, transmitir histórias novas, no entanto, mantêm as linhas gerais e os tópicos daqueles. Esse processo, transportado já inteiramente para o cotejo dos folhetos em conjunto com a matéria cavaleiresca, é compreendido por Ferreira (1993, p. 15) na esteira de Vladimir Propp, como uma ultrapassagem da relação intertextual e o acesso a um conceito de contra-texto, que envolve a passagem do texto de volta à oralidade - motivado pela repetição contínua de certas situações – garantindo-se daí o sentido de novas criações. (FERREIRA, 1993, p. 15).

Embora o cordel esteja dividido em ciclos, tal como a poesia de Gesta e o *Romancero*, e, principalmente, os cordéis castelhanos, e haja um número significativo deles, interessará, no presente estudo, aquele que reúne os temas cavaleirescos.

Os mesmos livros referidos por Câmara Cascudo em seu *Cinco livros do povo*, citado anteriormente, obtiveram, no cordel, um surpreendente êxito que segundo registra Fachine Borges (1996) alcança o número de 400 versões. As histórias de Carlos Magno obtiveram muito êxito, entre elas estão a *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de Leandro Gomes de Barros e *Roldão no Leão de Ouro*, de José Bernardo da Silva. Outros inúmeros folhetos imitam o tema medieval, recriando seus reis, rainhas, feiticeiras e dragões, e, acentuando o caráter inverossímil dos temas, incorporam a esses cenários anacrônicos e fantásticos um arsenal de elementos modernos.

A obra castelhana *Historia de Carlos Magno*, traduzida ao português foi, na verdade, responsável pela adoção do tema carolíngio entre os cordelistas e poetas populares no Brasil. Os folhetos de Leandro Gomes de Barros foram escritos com admitida consulta ao livro de Nicolau de Piamonte que chegou ao Brasil através da tradução portuguesa de Jeronymo Moreira de Carvalho. Um cotejo entre o folheto de Gomes de Barros e o original de

Piamonte pode avalizar essa afirmativa. *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás e A prisão de Oliveiros e seus companheiros* podem ser encontrados no segundo livro da *Historia del emperador Carlomagno en la qual se trata de las grandes proezas y hazañas de los doce pares de Francia, y de cómo fueron vencidos por el traidor Ganalon; y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabras, Rey de Alexandria*.

Considerando pequenas alterações na condução do tema - medida necessária diante da extensão da narrativa do livro e das limitações da tipologia cordel -, a adoção de uma linguagem mais simples, digressões contextualizadoras, curiosas analepses que atualizavam informações omitidas antes, e eventuais alterações na ordem dos fatos narrados, a história permanece essencialmente a mesma e Carlos Magno, Roldão, Oliveiros, Ferrabrás, e inúmeros outros cavaleiros nascidos nas lendas bretãs, herdadas pelos escritores peninsulares, alcançam os séculos XX e XXI, no já antigo Mundo Novo, nos versos de cordel nordestinos, de onde se lançam ainda de volta à literatura erudita em proposições como as que o Movimento Armorial propõe no cenário literário contemporâneo nacional. Jerusa Pires Ferreira, em sua pesquisa sobre a adaptação para o cordel dos temas carolíngios, afirma que algumas situações que se repetiram continuamente em vários cordéis, ganharam o estatuto de “matriz oral”. Essas “matrizes” garantiram o sentido de novas criações decorrentes delas. Esta situação supostamente fecharia um círculo, na medida em que a versão da *História de Carlos Magno* (1525) de Piamonte (e a tradução-“continuação” de Carvalho - 1737) alimentaria a criação de cordéis que, por sua vez, partindo da repetição de certas situações, dão margem para novas criações por intermédio de um estatuto intermediário de oralidade. (FERREIRA, 1993, p. 16).

Para completar - e problematizar - esse círculo, o *Romance d' A Pedra do Reino* que representa para o Movimento Armorial sua obra paradigmática, foi traduzido ao francês como *La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens*, em português, *A Pedra do Reino, versão para Europeus e Brasileiros sensatos*, em 1994, por Idelette Muzart Fonseca dos Santos.

2.2 O ROMANCE PICARESCO

2.2.1. A sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII e o romance picaresco

A abismal diferença que se produz na realidade política da Espanha ao longo do curto período de um século será um dos fatores responsáveis pelo roçar (temporal) de duas vertentes literárias, supostamente antagônicas e igualmente prestigiadas no seio de sua sociedade: os livros de cavalaria, que oriundos da Idade Média, atravessam com prestígio inabalável os portais da Era Moderna e o romance picaresco que, irrompendo na metade do século XVI, inaugura uma nova narrativa. Esta narrativa será, reconhecidamente, um suporte para o advento do romance moderno. O cavaleiro e o pícaro, protagonistas dos dois gêneros¹⁴² narrativos que se cotejam neste trabalho, como protótipos, representam duas faces de uma mesma sociedade, de um mesmo país. A literatura que exaltava, protagonicamente, o herói cavaleiresco, o seu “Hemisfério Rei”, decidir-se-á também pelo riso paródico que põe em cena o pícaro andarilho, o “Hemisfério Palhaço”¹⁴³.

Mas qual seria essa abismal diferença histórico-social que atuaria como força motriz, ou uma das forças motrizes, capaz de gerar manifestações literárias de temas e estruturas tão diversas entre si, como as narrativas cavaleiresca e picaresca?

O retrato da Espanha seiscentista e de suas inúmeras conquistas no cenário europeu já foi brevemente traçado, em analogia com a própria figura do Imperador Carlos V, seu regente, principalmente, e estendida ao reinado de seu filho, Felipe II. Mas, não estaria completo esse retrato se não se levantasse o tapete para mostrar que simultaneamente a esse quadro de conquistas magníficas dos Áustrias, acumulam-se problemas políticos, sociais e

¹⁴² Aplicar-se-á também nesse capítulo, para efeito de simplificação, a palavra gênero ao romance picaresco, que, tal como os livros de cavalaria, entendemos que constitui, na verdade, um sub-gênero narrativo; eventualmente nos referiremos à picaresca como modelo narrativo, concedendo à essa designação o mesmo valor já citado.

¹⁴³ Conceitos tomados de Ariano Suassuna que os emprega para caracterizar a condição dual do Homem.

econômicos que, ironicamente, demonstrarão que a própria grandeza da Espanha pôde havê-la levado ao declínio.

Assim como aconteceu com o Império Romano, vitimado pela sua própria grandeza, a Espanha teria, nos muitos motivos que a elevaram ao status de primeira potência européia no século XVI, algumas das razões do seu declínio posterior. O nascimento desse grande Império - urdido há longo tempo -, e o seu ocaso acontecerão em um período relativamente curto de tempo ao longo do qual os cinco monarcas da dinastia austríaca dos Habsburgo ocuparão o trono da Espanha.

Os antigos projetos políticos traçados durante a regência dos Reis Católicos Isabel e Fernando orientavam os destinos políticos da Espanha em direção à expansão. A esses projetos, o primeiro monarca da casa dos Habsburgos, acrescentou o de conquistar a coroa do Sacro Império Romano Germânico. Para consolidar seus projetos e logo suas conquistas, a Espanha viu-se diante de sérios desafios que lhe renderam grandes inimigos, conquistados ao longo do século XVI, conflitos, chagas sociais e enormes dívidas acumuladas como resultado de vários fatores. Entre os motivos causadores dos problemas financeiros da Espanha estavam a custosa eleição de Carlos V (I, da Espanha) à coroa imperial, o modelo político-social e econômico adotado e sua política imperialista, que pesava principalmente sobre os cofres espanhóis.

Os fatores políticos causadores da sangria econômica levaram a sérios desdobramentos financeiros dessas dívidas. Carlos teve que recorrer aos banqueiros europeus para sanear problemas internos o que levaria a Espanha à posição de refém de altos juros, que enriqueceram os ditos banqueiros. Na segunda metade do século, seu sucessor, Felipe II, além de herdar as dívidas contraídas por seu pai, terá que investir pesadamente na repressão à independência dos Países Baixos e à ameaça turca no mediterrâneo, entre outros conflitos igualmente relevantes. Essa série de fatores, em sua conjunção, não deixaria impune a aparente grandeza alcançada pela Espanha no referido período. Duas vezes Felipe decretou bancarrota durante seu reinado e até terminar o século a situação se repetiria seis vezes mais. Felipe teve, forçosamente, que negociar possessões territoriais diminuindo consideravelmente as dimensões do reinado no

continente Europeu. No entanto, apesar do precário equilíbrio financeiro da Espanha, a corte continuava mantendo “un costosísimo tren de vida y su programa de construcciones - El Escorial, El Pardo, Aranjuez, Descalzas Reales... - que consumia una décima parte del presupuesto”. (GARCÍA DE CORTÁZAR; GONZÁLEZ VESGA, 2000, p. 296).

As muitas perdas territoriais sofridas durante a época de Felipe II, parcialmente recompensadas com algumas conquistas políticas, se agravam ainda mais durante o reinado de Felipe III, regente dotado de pouca habilidade política e disposição administrativa. Quando ascende ao trono, a guerra com a Holanda, que durava já doze anos, demanda enormes somas de dinheiro, fato que obriga o Rei a assinar um acordo de paz com a França e logo com a Holanda, mas a economia espanhola, sumamente fragilizada, se vê em bancarrota, apenas começado o novo século. Os últimos dois monarcas da dinastia, Felipe IV e Carlos II não demonstrariam sinais de grandeza que remotamente fizessem lembrar Carlos V.

Até a regência de Felipe III, os problemas econômicos e a corrupção social não se fizeram tão evidentes graças ao deslumbramento do seu povo com o poderio militar e político do reino. Sob a regência de Felipe IV, menos hábil ainda que seu pai, os sinais do declínio do império espanhol começam a ficar evidentes. Felipe IV dará continuidade à política de acordos de paz e de cessão de territórios. Perde a Holanda e amarga outras importantes derrotas. No último reinado Habsburgo, o de Carlos II, a Espanha que outrora fora o reino onde o sol não se punha, tem suas possessões territoriais diminuídas consideravelmente. No entanto, indo de encontro à ideia inicial de atribuir às suas inchadas dimensões a responsabilidade pelo seu declínio financeiro, a história testemunha que será sob a regência de Carlos II que a economia da Espanha se verá pouco a pouco melhorada quando o Estado, à falta de um rei capacitado, toma para si as decisões que, embora obscureçam a outrora grandiosidade espanhola - desvalorização monetária, desvalorização da moeda no estrangeiro, reforma de sistema fiscal, etc. -, acabam sendo as mais oportunas. Carlos II, cognominado el Hechizado, morre sem deixar herdeiros, passando assim a coroa da Espanha à dinastia francesa dos Bourbons.

No século XVI, a coroa espanhola reunia um império gigantesco, concentrando sob seu poder, uma grande diversidade de interesses.

Internamente também havia uma heterogeneidade populacional que incidia, inclusive, na especificidade das atividades laborais. Essa heterogeneidade, que, se bem possuía seu lado positivo no plano cultural, far-se-ia sentir de forma negativa nos choques de interesses entre as populações e etnias que não sempre se resolveram positivamente. Prova da intolerância do povo cristão e de seus governantes foi a expulsão dos mouriscos, em 1571, setenta e nove anos depois da toma de Granada. Isso afetou forte e negativamente a economia do país. Por motivos diversos, as terras entram em um processo galopante de concentração em poucas mãos, desde começos do século XVI. A densidade demográfica que, a despeito dos problemas já existentes, continuou crescente ao longo das primeiras décadas da centúria, sofre uma terrível *débâcle*, quando o seu final se aproxima. Essa realidade se deve em parte às epidemias de peste e tifo que assolaram o país, às baixas provocadas pela agressiva política militar, à intensificação da imigração para a América, motivada pelas dificuldades humanas e econômicas, e, finalmente a já citada expulsão dos mouriscos, que representavam presença especialmente significativa em algumas regiões, embora consistissem em apenas 4%, aproximadamente, da população geral espanhola.

A despeito de todos esses conflitos internos e suas repercussões que causaram graves crises sociais ao longo do século XVI, algumas vitórias que o reino obtinha alimentavam certo espírito de agregação nacional que paliava as crises internas. Ao aproximar-se o final do século, no entanto, às dificuldades financeiras e suas consequências sociais, somam-se derrotas que abalam no exterior o prestígio da Espanha e internamente causam um clima de desengano e de sentimento de abandono por parte das massas. Ficam para trás as vitórias de suas empresas bélicas, que tiveram na batalha naval de Lepanto, em 1571, seu exemplo mais notável, pelo menos no que se refere à atenção que lhe votaram as artes¹⁴⁴ e a Espanha amarga a humilhação da terrível derrota diante da Inglaterra de sua “Armada Invencible”, na batalha de

¹⁴⁴ Essa notoriedade adveio, provavelmente, do seu caráter “Cruzado”, já que A Espanha não pôde colher frutos político econômicos dessa vitória. Também conhecida mundialmente graças a Miguel de Cervantes e ao episódio da perda de sua mão, ou do movimento dela, durante o combate, que durou apenas três horas.

Gravelines. Ainda vinculada de certa forma a questões religiosas¹⁴⁵, a Invencível foi planejada para garantir a soberania marítima da Espanha - e Portugal, anexado a ela -, ameaçada pela Inglaterra. Portanto, essa empreitada só trouxe mais prejuízos ao reino, e o povo mais uma vez afundava vivendo em condições cada vez mais precárias.

Graças ao controle interno que conseguira o reinado de Isabel e Fernando as artes e as letras alcançam um desenvolvimento inusitado, pois passam a contar com o apoio dos monarcas, de ricos homens e até da Igreja. A arquitetura monárquica do período recebeu nome próprio, o da rainha, e como isabelina foi designada a arquitetura rica em decorados, que logo evoluiria para o plateresco. A nobreza castelhana ergue palácios de estilo renascentista encomendados a arquitetos italianos e, portanto, Castela vai tornando-se cada vez mais palaciana e menos castelhana. A corte não seria fixada antes de Felipe II, porém já desde Carlos V, foi erguido um palácio real, em la Alhambra, o primeiro de vários monumentos arquitetônicos destinados a exaltar a imagem da monarquia. Iniciativa que se estenderia também à pintura, como prova a presença de muitos pintores europeus e em especial a de Ticiano na corte de Carlos V. As construções renascentistas do Imperador foram imponentes, mas nenhuma como a que realizou Felipe II, na Serra de Guadarrama, o Escorial, ou San Lorenzo del Escorial. Essa construção, que além de palácio é igreja, monastério e túmulo dos reis, converte-se em referência arquitetônica da austeridade que caracterizaria a regência do monarca. As marcas que a Renascença arquitetônica italiana imprime na Espanha de Carlos V cedem passo ao um novo estilo acorde com o governo filipino. “Encauza así la arquitetura peninsular, dentro de las adustas reglas escurialenses, repetidas a lo largo del siglo XVII” (GARCÍA DE CORTÁZAR; GONZÁLEZ VESGA, 2000, p. 296), até que o barroco triunfe no século XVII e rompa com a estética classicista e com a sobriedade “escurialense”.

A pintura segue um caminho muito parecido ao da arquitetura e goza igualmente de prestígio e suporte por parte da nobreza e da realeza, principalmente. El Greco pinta em Toledo, embora não sob o auspício de Felipe. Muitos pintores espanhóis se destacarão ao longo do século XVII e os

¹⁴⁵ Acirramento das hostilidades entre Felipe II, que apoiava os interesses da rainha católica da Escócia, Mary Stuart ao trono da Inglaterra e a rainha protestante inglesa, Elisabeth I.

pintores italianos e flamengos também exercerão sua influência no panorama artístico da Espanha. O trânsito franqueado entre os diversos estados da monarquia permitiria que as artes produzidas entre eles pudessem dialogar. O pintor Rubens durante sua instância como embaixador na Espanha de Felipe III introduzirá a pintura plenamente barroca e lançará a moda das pinturas eqüestres, tal como já o havia feito Ticiano muito antes. Os artistas costumam ocupar cargos políticos, e gozavam, portanto, de uma situação de privilégios sociais.

Será, no entanto, nas letras que se reflete mais contundentemente o que as outras artes, menos populares, nem sugeriam. Os humanistas, que assim como os pintores apoiavam Carlos V em seus planos imperiais, onde viam um propósito calcado nas ideias de Erasmo, se desencantam com a política centralizadora do Rei. Mas o percurso entre as narrativas ficcionais medievais e as *novelas idealistas* dos séculos XVI e XVII foi longo e seria povoado por um sem fim de obras de natureza vária, cujo estatuto de realidade, pseudo-realidade ou ficção respondia aos transe pelos que passava essa sociedade e às conveniências e inclinações daqueles que, gozando de privilégios culturais, se firmavam como seus autores.

A poesia amorosa e as narrativas ficcionais do século XVI - a *novela* pastoril, a *novela* bizantina, a *novela* mourisca e os livros de cavalaria foram cultivadas por uma nobreza cortesã que encontrava nessa literatura um caminho de evasão. Além dessa literatura ficcional, muitas outras manifestações literárias de natureza diversa - e até adversa a essas primeiras - floresceu junto com o Renascimento tardio na Espanha. Toda essa intensa produção literária, onde corriam paralelo diversas manifestações, projetava a imagem de uma nação ilustrada e da grandiosidade política da Espanha. O povo, no entanto, mantinha-se à margem desse cultivo das artes literárias, salvo pelas leituras (ou audições) dos *pliegos sueltos*, de livros de cavalaria e pelo voo do romanceiro popular. Se, por um lado, a literatura de corte erudito encontrava sua verdade no reflexo dos acontecimentos históricos, ela omitia, porém, a outra face dessa realidade, o alto custo das conquistas políticas do país e as desigualdades sobre as quais essa classe favorecida sustentava seus privilégios. Preço que as massas desfavorecidas pagavam.

Dessa forma, não é de estranhar que, em meio a essa situação, algumas vozes tomassem caminhos diferentes e se dedicassem a compor obras mais atentas a fenômenos que à literatura anterior não interessava. *El retrato de la lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado é uma obra que, a despeito de sua inclinação pró-carlista e de seu valor moralizante, ou talvez por causa dele, caminha timidamente nessa direção ao narrar com realismo inédito a situação corrupta da Roma renascentista. Nela, importa mais, no entanto, o fato de ter uma estrutura híbrida, que em sua forma dialogada e na construção de sua protagonista prostituta e “alcahueta” remete ao estilo de *La Celestina*, enquanto em outros traços, tais como a descrição da ascendência e das origens remete ao romance picaresco. Essas coincidências são responsáveis pelo fato de que “la crítica considere esta obra como um eslabón entre el género celestinesco y la novela picaresca”. (MENÉNDEZ PELÁEZ et al., 1999, p. 266).

Em 1554 surge um livro anônimo intitulado *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* que se opõe temática e estruturalmente à narrativa precedente e levará à literatura a voz popular sem intermediações. A obra lança uma revisão dos valores da sociedade desde a camada mais baixa, ironiza o clero e as outras classes e instituições e mostra a luta do indivíduo com a realidade que o cerca, em busca de sobreviver, no percurso da qual, acaba sucumbindo moralmente. Mas, somado a esse aspecto pactual com a realidade circundante, o livro tem como mérito maior, capaz de lançá-lo, além do seu tempo e espaço no interesse do leitor de todos os tempos, suas virtudes compositivas. Assim, seu mérito longe de esgotar-se na denuncia social transcende-a amplamente na medida em que se circunscreve também no estatuto literário ao qual pertence. Neste sentido, é oportuno o comentário de Mario González que abarca ambos os aspectos:

Em meio à profusão de novelas de cavalaria publicadas ao longo do século XVI na Espanha, um pequeno livro irrompe para, mediante uma temática e uma estrutura completamente oposta, significar o aparecimento de uma nova maneira de narrar, e, especialmente expor uma visão extremamente crítica da realidade social imediata. [...] é um dos fundamentos da modernidade literária. Nele temos uma clara amostra da crise dos modelos narrativos renascentistas; o equilíbrio e o idealismo destes vêm-se atropelados pela irrupção da

realidade cotidiana trazida pelo narrador de primeira pessoa e exposta na forma de diálogo. Mas este já não é o diálogo retórico transferido pelo narrador onisciente às personagens, porém o diálogo familiar que faz parte do universo narrado. Isso permitirá um intenso sentido crítico que denuncia o caráter ideológico marginal do autor anônimo, talvez um erasmista”. (GONZALEZ, 2005, p. 185).

2.2.2. Conceitos, características e aspectos constitutivos do romance picaresco

Transformação ou transfiguração são as palavras que refletem justamente o processo ao qual o romance picaresco submete a narrativa ficcional espanhola em seu momento, bem como o processo ao qual se vê submetida à própria matéria narrativa. Por isso faz-se necessária uma atenção especial no momento de buscar um conceito que abarque seu sentido pleno e que não transborde seu estatuto literário.

Como primeiro romance picaresco ou como seu precursor, segundo considerações de alguns críticos, *Lazarillo* apresenta características narrativas e temáticas que se repetirão em muitas obras ao longo do século seguinte. A compreensão dessas obras como um gênero narrativo foi possível a partir do momento em que Mateo Alemán, no último ano do século publica o *Guzmán de Alfarache* (1599). Sobre a conceituação de um tipo narrativo especial Estébanez Calderón (2006, p. 835), seguindo os rastros da crítica de Claudio Guillén, afirma que:

Fue Cervantes quien primero hizo alusión al “género” picaresco a través de unas palabras de su personaje, Ginés de Pasamonte (condenado a galeras como Guzmán), en las que se refiere a un libro sobre sus andanzas titulado *La vida de Ginés de Pasamonte*: - “Es tan bueno, respondió Ginés, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribiesen”. (Quijote, I, 22).

Claudio Guillén (2000), após análise da pertinência da definição de Ginés de Pasamonte, afirma que é claro que “Ginés, como otros lectores después de 1599, establece una categoría *a posteriori*, al hablar de un género

que acaba de nascer.” (GUILLÉN, 2000, p. 228), E afirma também que este tipo de livro “está em trance de converterse en un tipo *a priori*, susceptible de ser imitado en el futuro”¹⁴⁶. O reconhecimento por parte de editores, leitores e autores de características comuns daqueles livros foi, portanto, uma consequência imediata, deflagrada pela obra de Alemán, fato comprovado pela re-edição de *Lazarillo de Tormes*, logo em seguida da primeira parte de *Guzmán de Alfarache* em 1599, que deflagrou nove reimpressões do livrinho, mesmo que mutilado pela censura, entre 1599 e 1603. Este fato, no entendimento de Guillén, faz do editor responsável por aquela re-edição madrilenha de *Lazarillo* de 1599, Luiz Sanchez, um dos inventores do gênero. Finalmente, Claudio Guillén afirma que “Lázaro alcanza, con el apoyo decisivo de Guzmán de Alfarache, ‘la cumbre de la buena fortuna’.” (GUILLÉN, 2000, p. 221).

A definição da tipologia narrativa como “romance picaresco” não se daria rápido, nem uniformemente. Aparecerá em alguns artigos críticos do século XIX, entre os quais, primeiramente no de Juan Antonio Llorente, da segunda década do século XIX (BRAIDOTTI, 1982, p. 102). A terminologia variou consideravelmente em boca dos críticos e estudiosos até finalmente consolidar-se como romance picaresco.

O seguinte problema seria conceitualizar o romance picaresco, questão desafiadora que remete à citação de inumeráveis autores espanhóis, hispanistas estrangeiros e críticos da literatura em geral que sobre o tema se manifestaram, muitas vezes de maneira inconclusiva, e, seguramente não uníssona. No Brasil, onde a fortuna crítica do romance picaresco não é significativa em termos quantitativos, há ainda outro agravante, que deriva mais uma vez de questões linguísticas. O problema foi advertido por Mario González¹⁴⁷ em seu citado livro *A Saga do anti-herói* (1994), quando trata da conceituação do romance picaresco:

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ As referências constantes ao autor se devem ao fato de que, embora não haja sido o primeiro a tratar do romance picaresco no Brasil, Mario González é o maior estudioso do tema no Brasil, com inúmeros artigos publicados no país e no exterior e dois livros editados.

Agrava-se o problema quando a abordagem é realizada no contexto brasileiro e na língua portuguesa, graças ao fato de o gênero ser alheio à tradição luso-brasileira e ao significado que, em português, o termo “picaresco” assume numa primeira acepção. Assim, o Novo Aurélio registra como sinônimos de picaresco “burlesco, cômico, ridículo” e ilustra o uso com uma citação de Afonso Arinos: “dava grandes risadas ouvindo de uma dama bisbilhoteira anedotas e aventuras picarescas de certa senhora, de quem já se falava a boca pequena”. Evidentemente, aí o uso de “picaresco” nada tem que ver com o que o termo evoca quando usado em relação ao gênero literário tradicional, mas aponta para um tipo de narrativa – burlesca, cômica, ridícula ou, quiçá, picante – sem vínculo direto com o gênero literário que deve seu nome ao protagonista secularmente conhecido como pícaro. (GONZÁLEZ, 1994, p.205).

É importante, no entanto, antes mesmo de tentar conceitualizar o gênero, atentar para alguns aspectos que devem ser considerados incondicionalmente quando dele se tratar. Muitas vezes, ocorre a indistinção entre a picaresca (literária) e o fenômeno social - picaresca social - existente na Espanha dos séculos XVI e XVII em meio às circunstâncias anteriormente aludidas. Essa indistinção surge com certa recorrência nos estudos do gênero narrativo literário e desestabiliza os limites entre ficção, literatura e realidade, aumentando ainda mais as discussões suscitadas pelo gênero. Por outro lado, a falta de um consenso por parte da crítica no que tange à definição do *corpus* preciso, sob a rubrica desse modelo narrativo, conduz a uma multiplicidade de proposições que atendem a exigências e parâmetros, os mais diversos.

Caberá à crítica especializada o aprofundamento dessas características gerais. E serão muitos e diversos os aportes desta ao gênero. Poder-se-ia, inclusive, agrupar os aportes conceituais em função da prioridade dada pela crítica a um elemento ou a outro da picaresca. Certos setores da crítica priorizam elementos temáticos como estruturantes do gênero, e, portanto, deles partirão para estabelecer conceitos e teorias. Por outro lado, há críticos que, não em detrimento dos temas, priorizarão os aspectos formais da composição. Um fator importante a ser considerado é que, tal como o próprio gênero, que passou por um processo de transformação e adaptação ao longo dos séculos, sua fortuna crítica passou por revisões e foi atualizando-se em cada período, ajustando-se às transformações impostas pelo julgamento que cada época e sociedade lança sobre a arte.

A definição do gênero foi assunto de Claudio Guillén em seu texto “Towards a definition of the picaresque” (1971). Guillén se refere à limitação da atribuição do gênero somente a obras do passado como um equívoco, dadas as publicações de novos romances com características picarescas. Estabelecendo categorias distintas sob as quais se abrigaria a dimensão que o termo abarca – gênero picaresco, romances picarescos *stricto sensu*, romances picarescos *lato sensu* e mito picaresco -, o autor apresenta definições muito oportunas que minimizariam as dissensões a respeito do tema. As ideias postuladas por Guillén importam essencialmente pelas possibilidades que abrem de ressignificação dos conceitos, e, portanto, de que se admita não apenas sua disseminação, mas também sua re-semeadura, a retomada compositiva, possibilidade vetada por certa crítica mais radical ou intransigente. Sua proposta não pressupõe, no entanto, a necessidade de reconsideração do acervo canônico literário e crítico da picaresca.

Muitos outros aportes críticos que contribuem para a aproximação do romance picaresco com os fenômenos histórico-sociais são apresentados por Mario González em *A Saga do anti herói*. Eles têm interesse especial nas considerações sobre o ressurgimento do gênero na América, e particularmente no Brasil.

Mario González analisa o posicionamento da crítica sobre a picaresca através de diversos estudiosos. Neste panorama acusa uma lacuna no tocante à definição do gênero. Ressente-se da oscilação dos autores que ora priorizam os elementos formais da narrativa, ora concedem mais importância ao conteúdo. Para poder referir-se ao alcance da picaresca - uma das propostas fundamentais de seu livro, expressa já desde o seu título, o autor estabelece uma definição do gênero. Consciente da dificuldade de empreender esta tarefa, ele estabelece pressupostos que lhe permitem, em primeiro lugar, enumerar obras que podem ser consideradas sob tal rubrica. Entre essas, destaca aquelas que constituem o núcleo da picaresca e refere-se às demais como “expansão clássica espanhola do gênero”. (GONZÁLEZ, 1994, p. 261).

Após relatar a expansão europeia da picaresca, o autor de *A Saga do anti-herói* comenta as profundas transformações pelas quais passa o gênero. Resultantes de fenômenos sócio-econômicos, essas transformações

se operam também na linguagem narrativa, devido à superação do realismo do século XIX. Esses aspectos reunidos, admite Mario González, levam à leitura de uma abundante produção literária que pode ser lida nos países ibero-americanos à luz da picaresca clássica. O autor referiu-se a essas obras como *neopicarescas*. Finalmente, tomando o intertexto dos romances picarescos que constituem o seu núcleo clássico espanhol, o autor reúne elementos capazes de estabelecer o grau de relação que outros textos mantêm com este núcleo e, partindo de alguns pressupostos, afirma que um romance picaresco é:

A pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista. (GONZÁLEZ, 1994, p. 263).

A picaresca conta, portanto, com substancial fortuna crítica. Convém considerar que em qualquer estudo que se dedique à picaresca, haver-se-á de levar em consideração a produção crítica já consagrada e a crítica mais atual, procurando, porém, transcendê-las na busca de novas leituras e de novos diálogos. Para analisar os aspectos constitutivos do romance picaresco, tratar-se-á de enfatizar certos elementos e aportar alguma novidade de interesse, tendo em vista a análise contrastiva posterior no presente trabalho, o que vai ao encontro do que afirma Mario González:

[...] deve ser evitado o erro de se ver no romance picaresco a narrativa de uma única fábula com pequenas variantes; ou o de limitar o discurso picaresco a uma estreita receita sem alternativas. Pelo contrário, achamos que toda conceituação de "picaresca" há de atender à integração de certo tipo de história num certo tipo de discurso. (GONZÁLEZ, 1988, p. 40).

Na esteira do autor supra-citado, convém advertir sobre a inadequação de certas simplificações que comprometem a compreensão ampla deste modelo literário. Entende-se que se deve considerar, no estudo conceitual da picaresca, o aspecto histórico da modalidade, para evitar uma

compreensão reductiva. Esse aspecto é necessário para entendê-la como um processo. Para tal haver-se-á de considerá-la não isoladamente ou em grupo, como exemplares de uma tipologia, mas observá-la como um intertexto. Para tal, faz-se necessário, segundo Mario González, estabelecer “períodos que podem vincular-se a diferenciações histórico-geográficas, e que marcam fases de uma evolução que, no caso, se apoia em sucessivas transgressões da(s) fórmula(s) anterior(es)”. O autor considera que o romance picaresco, enquanto reflexo mediado de uma realidade, “não pode ser confundido com a mesma; deve, sim, ser integrado nela e não pode ser reduzido a efeito de uma única causa” (1988, p. 40).

Ainda no âmbito da conceituação crítica do gênero, inclui-se igualmente a conceituação do personagem. Fato que se dá seguramente pela importância a ele atribuída como elemento fundamental na definição de romance picaresco. Há uma analogia óbvia a que remete à nomenclatura das *novelas* no século XVI, como a presença de pastores na *novela pastoril* de mouros nobres, na *morisca*, etc. No caso do romance picaresco, esse vínculo entre personagem protagonista e nomenclatura do gênero ganha força tanto pelo teor de verossimilhança da matéria narrada como pela conotação anti-heroica atribuída ao protagonista que o converte, ao contrário dos demais casos anteriormente citados, em antítese do herói dos livros de cavalaria. Curiosamente a picaresca parece ser a última narrativa ficcional em prosa cuja nomenclatura tipológica é associada ao tipo humano que a protagoniza¹⁴⁸. Dois motivos podem-se aventar neste particular: o primeiro é o fato inconteste de que o romance picaresco, em sua primeira obra já, representa a superação de um tipo de narrativa e constitui, segundo Ana Maria Platas Tasende (2000, p. 562), “el más claro precedente de lo que será la novela europea a partir del siglo XVIII”. O segundo motivo seria o fato de que sobre o pícaro recai não apenas a tônica da identidade do texto, mas sua própria estruturação. Considerando-se a estrutura episódica do romance picaresco, tem-se no pícaro e, unicamente nele, a costura desses episódios de maneira a que conformem um romance e não uma série de contos autônomos.

¹⁴⁸ Alguns romances modernos têm em suas especificidades sugestões semelhantes, como é o caso do romance burguês, o romance de artista etc., porém a equivalência parece não resistir a uma observação comparativa.

A título de conclusão, vale ressaltar que a estreiteza do vínculo entre pícaro e romance picaresco encontra paridade no caso do cavaleiro e os livros de cavalaria. Entende-se, porém, que enquanto o pícaro é um protagonista solitário e socialmente desamparado¹⁴⁹ (inclusive quando participa de algum tipo de quadrilha), o cavaleiro tem por trás de si uma forte instituição cuja imagem não apenas o personagem tipo projeta, como também o faz a nomenclatura genérica da narrativa.

Sobre o pícaro existe um questionamento inicial que resiste ao tempo sem respostas conclusivas, a despeito das muitas informações sugestivas. Seria o personagem literário um reflexo de uma figura determinada da realidade histórico-social espanhola do período ou uma criação literária? A opinião que emite Francisco Rico, em *La novela picaresca y el punto de vista* (1976, p. 100), atenua a polêmica uma vez que atribui ao protagonista do romance picaresco, assim como à obra mesma, um estatuto literário, e a partir desse entendimento se poderá vincular a construção da picaresca à presença do pícaro. Conforme suas palavras, “es inútil caracterizar la novela picaresca por referencia exclusiva al tipo real del *pícaro* o al arquetipo de la *picaresca* cotidiana: otra cosa es intentarlo a partir del personaje, la criatura literaria del pícaro.” (RICO, 1976, p. 100). Estabelecendo uma analogia com as palavras de Umberto Eco sobre Julien Sorel, personagem de *O vermelho e o negro* (1830) de Stendhal¹⁵⁰, Rico conclui que: “El pícaro de la vida se disuelve en mil facetas inaprehensibles; el pícaro de la novela se reconoce precisamente por un orden y una concatenación (orgânicos unas veces, otras fosilizadas, pero siempre presentes”. (RICO, 1976, p. 101). Para começar, a crítica tem buscado um significado para a palavra, em seu viés etimológico e, principalmente, em seu conceito literário. Na coincidência entre ambos, busca-se respaldar a primeira hipótese.

Sobre a origem etimológica da palavra existem várias opiniões, motivo pelo qual convém que se ressaltem algumas, entre as mais comuns. Costuma-se relacionar a palavra *pícaro* aos substantivos lança (hasta, em

¹⁴⁹ Embora haja da crítica especializada alguma menção à institucionalização da picardia, que considera tratar-se de uma alusão irônica.

¹⁵⁰ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Barcelona, 1968, p. 228. No texto, Eco manifesta-se sobre a possibilidade de conhecer-se profundamente um personagem literário (usa Julien Sorel como exemplo). Conhece-se ao personagem muito mais que uma pessoa real, ainda que essa pessoa seja o próprio pai.

espanhol), “picaño” (andrajoso), “pica” (signo evocador da escravidão), e atribuir-lhe também uma origem francesa, associando-o à região da Picardia, de onde poderia haver migrado com uma gente pobre, e corromper-se do original “picardo” (COVARRUBIAS OROZCO, 1611, fol. 141v.). Também se associa o termo a “picaño”, palavra que no século XV foi tomada como sinônimo seu. Mas há uma acepção bastante comum para o termo, empregado ao ajudante de cozinha (pinches de cocina, em espanhol), pela relação desses com o ofício de picar (COROMINAS, 1981, p. 768).

No entanto, o termo, entende-se, foi popularizado nas últimas décadas do século XVI com diversas acepções, provavelmente em função da compreensão que à época se tinha da palavra. Assim, designava crianças ou jovens de baixa estratificação social, de aparência e comportamento pouco honroso. Sua falta de laços sociais se compara a sua falta de atividade definida, o que o leva de um lado a outro cumprindo funções variadas de pouco envergadura. Seria o pícaro um faz-tudo, seletivo, no entanto, com respeito ao esforço que a atividade a que se dedica irá exigir de si. Por este motivo e essa falta de identidade familiar ou laboral, o termo foi usado para nomear uma gama muito ampla de indivíduos, que tinham, no entanto, a marginalidade de suas atividades e de sua vida como elemento comum. Essa mesma elasticidade do pícaro real haveria dado a Cervantes a possibilidade de abrigar sobre o termo, tão amplo espectro humano. Em *La ilustre fregona*, o escritor alcalaíno menciona afavelmente a picardia quando se refere ao jovem Carriazo, deixando claro, no entanto, que aquele era um pícaro diferente, do seu bom berço resultava ser diferente daquela “caterva innumerable que se encierra debajo deste nombre pícaro!”, entre os quais, cita o autor: “pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa”. (CERVANTES, 1995, p. 124). Mas, a despeito da importância da etimologia da palavra para a compreensão de sua extensão literária, será mais relevante, observá-la desde a perspectiva literária, tal como propôs Francisco Rico, anteriormente citado.

Como adjetivo “pícaro” define o gênero em sua (sub) especificidade, como substantivo, confunde-se na picaresca com o termo “protagonista”, o que lhe confere automaticamente um valor sinônimo de “anti-herói”, atribuição dada

àquele pela crítica, por oposição clara ao herói, característica que, aliás, constitui um dos sustentáculos de sua modernidade.

Começando-se pelas definições dos dicionários literários, saber-se-á que pícaro é:

[...] Término con el que se designa al protagonista de la novela picaresca. [...] **El concepto literario del pícaro, al margen de su etimología, responde a un personaje de ficción novelesca, que tiene su origen y configuración en el *Lazarillo de Tormes* (1554) y se constituye como arquetipo en el *Guzmán de Alfarache* (1599).** Es en esta última obra donde se aplica por vez primera dicho término al protagonista de la novela del género, al referirse su autor a “la vida de pícaro que tuvo y resabios malos que cobró con las malas compañías y ocioso tiempo que tuvo.” También Quevedo aplica a Pablos dicho término y menciona como ingredientes del “género de picardías” las “sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio para vivir a droga” (embuste). En *La pícaro Justina* se habla ya de “orden de picardía”, **remedando la que fueo nora de caballeros andantes**. (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 2006, p. 838, grifo nosso).

[...] Los móviles del pícaro, siempre acuciado por la miseria y el hambre, son las ansias del dinero, el ascenso en la escala social [...] y la adquisición de la honra, por más que sólo sea aparente. [...] El pícaro, *antihéroe* y antítesis del caballero que quisiera llegar a ser es el protagonista del *Guzmán de Alfarache*, (1599, 1604), de Mateo Alemán, de la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel y de *El Buscón* (escrita después de 1604 publicada en 1626) de Quevedo, cada una de ellas con variaciones importantes respecto al *Lazarillo*. (PLATAS TASENDE, 2000, p. 562-563).

Diante das especificidades próprias das obras que compõem o conjunto, adscritas ao gênero picaresco, afirma-se que existe mais de um tipo de pícaro, além, naturalmente, da personagem feminina pícara. Cronologicamente falando, o primeiro pícaro será Lázaro de Tormes que não é um delinquente no sentido mais sórdido da palavra. Lázaro não chega a praticar crimes graves e sua “picardia” resume-se a uma astúcia e esperteza que se sobrepõem à ética e aos escrúpulos de ordem moral. Gili y Gaya afirma que nas obras iniciais o pícaro não chega a ser um delinquente (o que deixa implícito que o será na evolução do gênero). Desta maneira, o conceito, quando aplicado a Lázaro, mantém as seguintes especificidades:

La configuración del pícaro, tal como queda fijada en el *Lazarillo* es la siguiente: personaje marcado por una genealogía deshonrosa (padres condenados por la Justicia) que, abandonado a su suerte, ha de ingeniárselas para sobrevivir por medio de engaños, pequeños robos y otras artes en el servicio irregular a diversos amos, o a través de la mendicidad. Moldeado a fuerza de golpes de la adversa fortuna y del ejemplo corruptor de sus amos, se va convirtiendo progresivamente en un ser desengañado e insensible, desarraigado de una sociedad cuyos valores falsos (“negra honra”) fustiga y ante los que, no obstante, acaba sucumbiendo con amargo cinismo. Entre los móviles de su conducta figuran el hambre (que agudiza su ingenio) y el deseo de medro y ascenso social: llegar “a la cumbre de toda buena fortuna”. (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 2006, p. 838).

Guzmán de Alfarache e outros pícaros de sua geração aperfeiçoariam as práticas pícaras de Lázaro e levariam a um plano mais grave a ruptura das regras morais, que no geral, possuem características muito semelhantes. Os pícaros assumem uma atitude anti-heroica condicionada pelo furto, covardia, engano e falta de escrúpulos. Será a própria encarnação da desonra que, em seu caso, pressupõe um desmedido afã de ascensão social por meio do engano e da trapaça. Diante da rigidez da estrutura social, não há para ele outro caminho, e isso o libera de seguir regras e convenções sociais e morais permitindo-lhe que desfrute de uma liberdade plena, sem freios. Suas armas serão a sagacidade e a trapaça e através delas ele simula uma honra que não tem. Sua imitação da honra resultará paródica. Sua genealogia vil será por ele próprio denunciada como resguardo e pretexto de sua própria conduta desonrosa. A fome o persegue como um fantasma e estimula sua capacidade engenhosa para conseguir alcançar seus objetivos. Talvez pelas privações sofridas o pícaro gastará sem comedimento o produto de suas estafas. Adotará a mendicância como meio de vida e/ou servirá a vários amos, como é o caso de *Lazarillo*.

A passagem da ingenuidade infantil à malícia fica sempre muito evidente na narrativa, como uma epifania ao contrário. O meio, que lhe será adverso em tudo, conspirará a esse favor. Envolve-se com más companhias, mas será, antes que nada, um ser solitário. Na solidão da personagem, ancora-se a perspectiva unilateral da narrativa, o ponto de vista único. A pícara, pelo contrário, estará sempre acompanhada, para o bem da verossimilhança narrativa, já que vagar sozinha – ainda que nunca saia da Espanha, como

acontece com os pícaros - seria impensável para uma mulher à época, por mais astuciosa que fosse. No entanto, ela não terá relações estáveis e seus amores serão pouco duradouros e responderão sempre aos seus interesses financeiros. Não terá amos como o pícaro porque sua liberdade é ainda maior, e chega inclusive a ter algum homem a seu serviço, o qual será seu cúmplice também em suas trapaças. Como o pícaro que, por sua condição de narrador de sua própria vida, converte-se em um falador loquaz, ela será também uma faladora nata e Justina¹⁵¹ vai além quando define a ela mesma e ressalta sua condição de faladora (“parlera”). Loquazes e mais cultas que seus homólogos, têm mais facilidade de esconder sua baixa origem. A condição de faladora da mulher é outro elemento que estabelece um vínculo com o erasmismo. Constatado esse, em observação de Rodríguez Mansilla (2005, p. 72) quando remete ao elemento misógino em *Elogio da loucura*: “Las mujeres, por qué pensáis que hablan delgado y sutil y escriben gordo, tarde y malo?” (RODRÍGUEZ MANSILLA, 2005, p. 73). Essas protagonistas femininas dos romances picarescos enquadram-se no conjunto das características atribuídas aos seus pares literários masculinos, mas, como se viu, haverá algumas alterações, em função da especificidade de sua condição feminina. Novamente recorre-se ao dicionário de Estébanez Calderón que as define nos seguintes termos:

[...] participan de los rasgos picarescos recién señalados en los personajes masculinos. Sin embargo, aparecen en ellas aspectos peculiares: en primer lugar, una preocupación especial por la limpieza y el cuidado de su cuerpo, así como por el vestido, que realza el atractivo y gracia de su figura, que, por exigencias del relato, ha de ser hermosa. La pícara utiliza su belleza y atractivo sexual como medio de procurarse amantes ricos, de los que pretende conseguir, con sus argucias, regalos y dinero. Maestra de la insinuación y provocación eróticas, no se implica en la relación amorosa, y sabe embaucar y explotar cumplidamente a los incautos que buscan sus “favores”. (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 2006, p. 838).

Em geral, o pícaro, que, na opinião de Gili y Gaia em seu artigo *La novela picaresca en el siglo XVI* (1953), recorre a enganos e trapaças e tem

¹⁵¹ Personagem da obra *La pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda, editada em 1605.

como armas a resignação e a astúcia, aprende com seus amos esses ofícios, que tão bem desempenha. A sátira social que tece o pícaro, tão amplamente apontada pela crítica, condiz com a sua também propalada filosofia pessimista, com seu ressentimento e com a frustração que sente pela sua pertença às baixas camadas da sociedade. De tudo isso resultaria uma visão parcial da realidade que entrega ele a seu leitor/correspondente, visão livre do juízo alheio e do seu próprio. Ou seja, o pícaro é um ser amoral. Paradoxalmente seria também um moralista, como apontara Gili y Gaya, considerando-se que sua vida é um exemplo *ex-contrario* e que em certas obras o pícaro chega a pregar sobre temas moralizantes. Haveria, portanto, uma intenção moralizadora do autor? Com mais convicção, pode-se apenas afirmar que de uma perspectiva interna, o pícaro seria um pseudo-moralista.

O artifício da pseudo-moralidade ou do *exemplum* é usado conscientemente pelo autor da obra. Assim em *La pícaro Justina*, a narradora, à título de introdução, elogia sua pena e o benefício que obtém de sua escrita. Por um lado, elogia sua pena, como boa confidente, capaz de poupá-la de que caiam em ouvido público suas confissões. Desta forma, pretextando evidenciar essa vantagem da escrita, o autor põe em boca de sua personagem um relato que envolve como personagens, nada menos que os Reis. Justina conta que em conversa com o rei Fernando, a quem a Rainha queria demover de uma má decisão, falou-lhe esta com tal prudência e acerto que conseguiu efetivamente dissuadi-lo. Tratando-se de um diálogo tão inteligente e recheado de alusões simbólicas, posto em boca de reis, surte o efeito de pregação e *exemplum*, o que enaltece, conseqüentemente, o texto da meta-autora.

Como a paródia é um dos elementos chave do romance picaresco, essas incursões morais ou religiosas muitas vezes têm um significado duplo ou, quando menos, ambíguo. Outra possibilidade é a de respaldar seu mal agir através de comparações com situações absolutamente opostas, fazendo uso da retórica e de associações enganosas. Assim o faz Guzmán quando compara o apego às coisas próprias (e desrespeito às alheias), de natureza material, com o amor e o zelo de Deus pelas suas criaturas. Sua conduta anti-honrosa advém de uma consciência que é tanto inescrupulosa como livre de culpas. Seu amparo é a liberdade plena, em nome da qual desata todos os laços sociais, de maneira a que, vivendo à margem da sociedade, não pode

assumir os valores desta como sendo seus. A delinquência grave não é um traço essencial, e o assassinato muito menos. Mesmo quando acontece, como no caso do *Buscón*, não será em sã consciência que Pablos o fará já que estava bêbado e em companhia de outros.

2.2.2.1. Aspectos conteudísticos

A diversidade de opiniões da crítica, como já observou Mario González (1994, p. 248) fundamenta-se conforme seja dado o privilégio a uma abordagem histórico-social do romance picaresco ou a uma interpretação que não transborde as dimensões próprias do texto em si. Por outro lado, os conceitos também variam em função da escolha do direcionamento, se tendentes aos elementos formais da narrativa ou aos seus conteúdos. Assim, muitas características formais e de conteúdos já foram antecipadas pelas citações e referências à fortuna crítica do gênero. Caberá, no entanto, que se acrescentem alguns aspectos a serem posteriormente úteis no estudo comparado proposto no presente trabalho.

O feitiço determinista que nas narrativas realistas e especialmente naturalistas dos romances oitocentistas se costuma associar à “trindade genética” tainiana (fruto de um longo percurso filosófico) que dava suporte ao determinismo psicológico, poder-se-á, no caso do romance picaresco, vincular às ideias erasmistas - a despeito da negativa de alguns críticos - que favoreceram um cultivo literário de natureza mais verossímil e compatível com a realidade. Esse estímulo também foi dado pelas ideias contra-reformistas do Concílio de Trento que o reinado de Felipe II abrigou, acalentou e difundiu. Embora haja certo exagero por parte da crítica quando atribui a gênese da picaresca a esses fenômenos, de forma às vezes absoluta, não se pode desconsiderá-los como um dos fatores que favoreceram e estabeleceram as bases dessas narrativas.

O pícaro começa a narrar sua história a partir da infância, pretexto para apresentar ao seu leitor sua genealogia vil, que lhe servirá para justificar sua conduta desonrosa. Sua vilania tem como raiz a de seus pais, estes

ganham contornos muito definidos no âmbito da marginalidade. Eram conhecidos, então, os poemas das *Sátiras* de Juvenal que sentenciavam que a prostração moral dos pais passa aos filhos, manchando seu destino de forma irremissível. Essa descrição da ascendência vil será cada vez mais exagerada e menos sutil, do ponto de vista estilístico, nas obras subsequentes a *Lazarillo de Tormes*. Além da paternidade e da maternidade nada meritória dos pais de Lázaro, Guzmán apresenta uma avó prostituta e Justina remonta aos avós, bisavós e tataravós, apontando, em todos, o caráter marginal. Acumulam-se deméritos de toda ordem nessa ascendência e àqueles de ordem moral - roubo, prostituição, adultério, engano, bruxaria - acrescentam-se a mancha maior, a origem moura ou judia, colocando-as como par dos piores vícios morais. Fato que tanto pode ser tomado em relação com a moral contra-reformista ou como sátira de uma doença - a hipocrisia - que acometia a sociedade espanhola da época. Por último, vale ressaltar que para essa apresentação de suas origens, o narrador lança mão de vocábulos de dupla acepção. Como é próprio do texto barroco do século XVII, esse estatuto dual perpassa, no romance picaresco, não apenas a linguagem, elemento intratextual, mas fundamentalmente a sua concepção.

O caráter moralizante que apóia na verossimilhança narrativa seu estatuto de “ensino”, e que, conforme se comentou antes, iria ao encontro da ideologia da contra-reforma, pode, por isso mesmo, constituir um artifício de validação social do texto, que, por não ser tomado como *exempla in contrarium*, cairia nas malhas perigosas da censura, como aconteceu com *Lazarillo* no século XVI. Portanto, seu caráter didático ou moralista seria, entende-se assim, mero artifício de burla da censura. Ou, tal como sugere Américo Castro, no caso de Mateo Alemán, as digressões moralizantes atenderiam ao desejo de dar realce ao relato, o que segundo ele, seria uma “salvación artificiosa y estéticamente infecunda desde el punto de vista del género novelesco”. (CASTRO¹⁵², 1972 apud GONZÁLEZ, 1994, p. 210). Mas, sobre esse traço moralizante, não como elemento desgarrado, mas em contato com o elemento jocoso, sobressai outro traço essencial do romance picaresco.

¹⁵² CASTRO, Américo. Lo picaresco. In: **El pensamiento de Cervantes** (Ed. Ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas). Barcelona: Noguer, 1972. p. 228-244.

Em sua definição de romance picaresco, María Casas de Faunce¹⁵³ menciona uma “catarsis moralizante o didáctica inherente al género”. (1977 apud GONZÁLEZ, 1994, p. 246). A autora afirma que essa catarse se obtém através da engenhosidade do personagem que assim manifesta sua astúcia e “presta a la obra el tono festivo de la burla” (apud GONZÁLEZ, 1994, p. 246), que diverte o leitor ao mesmo tempo em que transmite uma lição de moralidade. Faceta peculiar do cômico, esse tom burlesco, ao qual se refere a autora, é reforçado no romance picaresco, graças à engenhosidade do narrador. Essa particular característica converte-se em um exercício de estilo que ganha dimensões hiperbólicas no *Buscón* de Quevedo. Nele, o narrador exagera nas afrontas sofridas no passado, mas acaba minimizando seu sentido real ao transformá-las em piadas, segundo aponta Bjornson, citado por Iffland. (IFFLAND¹⁵⁴, 1979 apud RODRÍGUEZ MANSILLA, 2005, p. 67). Rodríguez Mansilla acredita que essa característica do *El Buscón* é, na verdade, uma estratégia. Em *La nave de los pícaros* o autor afirma que:

La ausencia de interés en Pablos por introducir sermones o reflexiones y, por otro lado, el afán de inundar de comicidad su relato lo vuelven en apariencia menos complejo como narrador; pero también obedecen, ambos movimientos a una estrategia [...]. (RODRÍGUEZ MANSILLA, 2005, p. 67).

Esse exagero, tão marcante em Quevedo, é, no entanto, uma marca da picaresca como um todo. A hipérbole é um dos recursos estilísticos através dos quais o narrador consegue imprimir maior dramatismo à sua história e captar a atenção do seu interlocutor/leitor. O autor faz uso da hipérbole para dar consistência à sua opção literária. Assim a miséria do protagonista é absoluta, no plano moral e social, e a sociedade é exposta cruamente em todas as suas camadas: “elección de un personaje ínfimo, antecedentes deplorables del protagonista, crueldad del ciego, avaricia del clérigo”. (MENÉNDEZ PELÁEZ, 1999, p. 288).

¹⁵³ CASAS DE FAUNCE, María. **La novela picaresca latinoamericana**. Madri: Cupsa, 1977.

¹⁵⁴ IFFLAND, James. Pablos's voice: his master's? A Freudian Approach to Wit in *El Buscón*. **Romanische Forschungen**, v. 91, nº 3, p. 215-243.

Existem várias maneiras de entender o elemento cômico, ou, inicialmente cômico no romance picaresco - e a afirmativa não pretende abarcar apenas a perspectiva que o leitor assuma. Há várias manifestações de comicidade aparente na picaresca. Elas se assentam entre outras coisas no fato de que o narrador, que está de fora do sistema, pode criticá-lo, ridicularizá-lo e expor os seus vícios, e o fará, principalmente, ao contrapor a esse sistema, outro, de valores inversos. Esses mecanismos, que perpassam o texto como um todo, evidenciam-se internamente no plano linguístico e literário, através das sugestivas ambiguidades e das paródias, no plano argumentativo-dialógico quando, por exemplo, Guzmán em seu discurso já citado, subverte o sentido do amor divino, usando-o para validar o apego material; no grotesco ou na sátira obtidas através do tratamento hiperbólico concedido a certos fatos.

Os males aludidos, que em outras sociedades talvez não passassem de vícios, ganham uma dimensão de pecado na Espanha seiscentista, e o exemplo desses pecados se transforma em uma sátira. Essa sátira a princípio vincula-se claramente ao social, tem um valor intra-literário. Segundo Marco Antonio Coronel Ramos (2006), os relatos picarescos apresentam traços satíricos singularizáveis não apenas a partir de critérios sócio-políticos e históricos – quando exibem a sociedade conflituosa ou em desordem -, mas, também, através de argumentos estéticos e retórico-poéticos, entre os quais, o autor destaca a recorrência ao *ridendo dicere verum* horaciano. Coronel Ramos conclui que:

La novela picaresca es una sátira social conformada, desde el punto de vista estilístico, por la dialogicidad y la mescolanza propias de la sátira clásica, rasgos estos que combinados, dieron origen en el renacimiento y el barroco al concepto de *tragicomedia*. Desde la perspectiva ideológica, depende de las censuras morales difundidas en Europa [...] de las que es heredera el cristianismo erasmista. Desde el aspecto temático, se construye en forma de parodia del imaginario caballeresco, bien presente, no solo en la literatura sino también en el acervo cultural general. (2006, p. 41)

O barroco literário inverte constantemente as realidades, nos romances picarescos do século XVII, jogando com a ideia de um mundo às avessas, que requer um grande conhecimento dos valores e das regras

vigentes bem como uma capacidade para “manusear” a linguagem e o estilo por parte dos escritores. A sátira se manifesta na picaresca através de um viés estilístico, ideológico e temático, conforme concluiu Coronel Ramos, a paródia terá, no entanto, um interesse especial nestas obras que ingressam na modernidade justamente através da inversão do modelo heroico da narrativa épica. O pícaro terá uma trajetória, será um viajante, será como Ulisses, rico em ardis, mas será um viajante sem navio e sem cavalo, será um viajante desmontado.

Suas viagens serão narradas por ele mesmo e seu trajeto está orientado por uma visão míope, de diminuídas expectativas, concentradas em torno de si mesmo. A visão panorâmica da epopeia e a aventura épica que mostram ou sugerem cenários grandiosos cedem passo às paisagens humanas e urbanas onde emergem os conflitos sociais. Essa viagem “material” remete também a uma viagem vital. O pícaro começa sua trajetória na infância e a conclui quando já é adulto.

A narrativa é realista e verossímil sob uma perspectiva literária. No entanto, apesar da itinerância do personagem, de seus deslocamentos, obrigatórios ou opcionais, apesar desse tom realista da narrativa apoiado em alusões a acontecimentos festivos e personagens verossímeis, a lugares e estabelecimentos, não há, com raras exceções, referências concretas a fatos históricos, a um tempo histórico que possa esclarecer sobre o enquadramento dos acontecimentos. Não haverá, também, referências a uma temporalidade ou à datação interna da narrativa, embora as aventuras do pícaro corroborem a evolução da ação. Quando existem referências temporais, elas são poucas, surgem como indícios e sugestões, muito discretas, no geral. Surgem referências em *Guzmán de Alfarache* (1967) a alguma seca: “año estéril y, si estaba mala Andalucía” (ALEMÁN, 1967, p. 267); a um ano difícil: “la ciudad estaba muy apretada (...) muriendo de hambre (...)” (ALEMÁN, 1967, p. 404); ou a alguma praga ou peste. Assim, em *Lazarillo*, ao referir-se à morte de seu pai, Lázaro menciona “cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre” (LA VIDA [...], 1989, p. 66), indício que para alguns críticos remete à

Jornada de los Gelbes ou Gelves¹⁵⁵, enquanto outros apontam a de 1510 ou a de 1520. A respeito dessa mesma passagem, a crítica alude à sugestão ambígua de uma possível origem moura do pai de Lázaro (LA VIDA [...], 1989, p. 66). No final da narrativa haverá outra referência temporal, no tratado sétimo Lázaro - quando o autor-narrador retorna ao presente, ao “agora” da narração - diz que estava em “la cumbre de toda buena fortuna” (LA VIDA [...], 1989, p. 141), e era aquele o mesmo ano em que o Imperador “en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes”. Uma referência que parece aludir ao ano de 1525, ou, menos possivelmente, ao ano de 1538, já que durante a regência do Imperador, em ambas as datas, houve Cortes na cidade.

Em *Lazarillo*, há uma falta de rigor realista na exposição do tempo interno. O transcurso desse tempo praticamente não será aludido, desde o nascimento de Lázaro no Rio Tormes até a menção a Toledo. Esta ocorre no tratado segundo, quando Lazarillo reclama dos poucos enterros e afirma que desde que ali chegou - a serviço do clérigo de Maqueda - “que seriam quasi seys meses” (LA VIDA [...], 2001, p. 145), somente vinte pessoas tinham morrido. Apesar dessa imprecisão no que respeita à ação, sabe-se com certeza que os acontecimentos que o romance picaresco narra são contemporâneos ao ato de escritura da obra, ou seja, distam muito pouco do momento - “agora” - em que o narrador se encontra e realiza o relato, uma vez que o que ele conta é a sua própria história.

A picaresca não cultua ou resgata o passado e muito menos o idealiza, ao contrário de outros gêneros narrativos ficcionais do século XVI, nos quais a história é entregue ao leitor através de um narrador onisciente que conta aventuras ocorridas em tempos ou em lugares distantes, tendo cavaleiros, pastores, reis ou mouros honrados como seus protagonistas. A condição social do pícaro, não permite que a ação se desloque a um passado distante. O percurso geográfico do protagonista se dará dentro de um recorte menor e mais conhecido. A América ou a Itália espanholas serão o horizonte máximo das andanças do pícaro. Por outro lado, sua conformação social e psicológica não lhe permite divagações, alçar voo em quaisquer direções

¹⁵⁵ Entre os quais, Julio Caro Baroja que assim se manifesta no seu prólogo ao livro *Fuentes etnográficas en la novela picaresca española*. In: CEA GUTIÉRREZ, ÁLVAREZ BARRIENTOS. (1984, p.10)

outras que não seus próprios objetivos. Para obter o que deseja, o pícaro está mais empenhado no trajeto social “vertical” e ascendente do que no horizontal de seus deslocamentos constantes, estes últimos obedecem ao primeiro¹⁵⁶. O certo é que, na busca desse almejado bem estar material, seu objetivo último, o pícaro emprega todo seu engenho e astúcia.

O desejo de ascensão¹⁵⁷ social do pícaro vai ao encontro de um fenômeno social da Espanha à época, onde havia uma divisão social de grupos muito estável e com profunda fratura entre eles que tornava o processo de mobilidade vertical, uma muito árdua, se não impossível tarefa. Fato, que, na opinião de Idalia Cordero “genera un aumento considerable de personas movidas por el afán de valer más, quienes, sin embargo, no llegan a desarrollar ninguna conciencia de grupo”. (CORDERO CUEVAS, 1987, p. 13). A repressão que impera na Espanha contra-reformista e estamentária não permitirá muitas opções de ascensão, exceto através do dinheiro, fato que resultará, segundo Maravall em “una proliferación de pícaros”. (1976, p. 611).

Apesar de seu estatuto literário, sem intenções de “pintura realista de los bajos fondos sociales” apontado por críticos como Marcel Bataillon (CORDERO CUEVAS 1987, p. 18) a picaresca será testemunha de uma crise “de índole econômico, social y moral que (...) llega a ser tan aguda que ni la última capa humana de la sociedad llega a librarse de sus efectos”. (CORDERO CUEVAS, 1987, p. 19) e os efeitos dessa crise serão as bases sobre as quais o romance picaresco assenta sua configuração como um “romance da transgressão”. Parodiando Albert Camus que faz referência ao surgimento do romance como um ato de “desobediência à história”, seria equivalente dizer que o romance picaresco nasce também de um ato de desobediência literário. Desta feita, o romance terá forçosamente como protagonista um sujeito eternamente solitário, fadado ao fracasso, que age embalado por um projeto individualista, sem nenhum compromisso social ou moral, tal como os seres reais cujo retrato projeta. Como solitário ele se

¹⁵⁶ Reproduz-se aqui, *mutatis mutandi* uma das características apontadas por Claudio Guillén em seu texto “Toward a definition of the picaresque” (1962), quando se refere a que o pícaro se movimenta horizontalmente no espaço e verticalmente na sociedade.

¹⁵⁷ O substantivo ascensão ou o verbo ascender em português parece não imprimir a mesma carga valorativa negativa que o verbo “medrar” possui no espanhol em relação a acender, quando do contexto da picaresca se trata. Nele, a falta de consciência coletiva, a ausência da capacidade de empatia leva à deformação do sentido da palavra “medro”.

enfrentará sempre com as adversidades e hostilidades por parte desse mesmo sistema que deseja burlar. Diante dessa constatação, o tema do desejo de ascensão social na picaresca se conjuga com um sentimento de hostilidade agressiva contra a sociedade, como aponta Cordero (1987, p. 17) e mune o pícaro de um sentimento egoísta que o levará a mentir, roubar e enganar para obter o que deseja. Essas circunstâncias podem, segundo a autora, explicar o porquê de que, ao contrário dos homens da época que falam de melhorar através da virtude, os pícaros, cientes das barreiras ascencionais, não encontrem outra saída, a não ser a de “[...] afirmar la vía de la virtud, lo que da también como resultado una inversión de la imagen del logro” (MARAVALL, 1976, p. 611)

Apesar de certas especificidades narrativas e temáticas, o romance picaresco é objeto de atenção de autores de categorias sociais diversas. Embora o desejo de ascensão resulte, em todas as obras, frustrado ou, quando menos, obtido apenas sob o ponto de vista do pícaro - tal é o caso de Lázaro -, a abordagem do tema pode variar em função do estatuto social ao qual pertença esse autor. Alguns criticam, através desse modelo literário, o conceito de honra, estreitamente vinculada ao nascimento, à herança sanguínea, ou seja, à honra externa; outros, como Quevedo, criticam o próprio desejo de medro como uma pretensão inadmissível; finalmente, alguns outros escreveram para reabilitar a imagem do fidalgo, atacada pelos dois grupos de autores anteriores¹⁵⁸. Foi este último o caso de Vicente Espinel em seu *Marcos de Obregón* (1618). Com base nesses fatos, poder-se-ia falar de um gênero sem uma ideologia concreta. Tal constatação impõe à crítica e ao leitor um paradoxo, porque, embora o romance picaresco, visto por esse ângulo, não pressuponha uma ideologia concreta, o conjunto de seus traços morfológicos, comenta Rey Hazas (1990, p. 72): “más que favorecer, casi obliga a tratar una serie muy concreta, precisa y bien determinada de temas conflictivos”.

Por outro lado, o conceito de “medro social” conduz a uma série de conflitos vinculados todos ao problema da honra e do imobilismo social. O pícaro e a pícara não hesitarão e não irão respeitar barreiras na consecução de

¹⁵⁸ Alán Francis, em seu livro, **Picaresca, decadência, historia**. Aproximación a una realidad histórico-literaria. Madrid: Gredós, 1978, propõe uma classificação que subordina essas discrepâncias às posições de conformismo ou problematismo de seus autores.

seus objetivos, ligados sempre aos progressos materiais. Daí sua conduta desonrosa. Sua preocupação com a honra aparente.

Lázaro será menos pretensioso do que Guzmán, que deseja ser rico e do que o Buscón, don Pablos, que, além de liberdade e progresso material, deseja ainda ser um cavalheiro. Durante parte de sua experiência pícaro Lázaro concentra seus esforços e ambições em matar sua fome. Esta será sua primeira e real necessidade desde que começa a servir. Se antes comia, graças aos furtos do Zayde, a partir de sua saída de casa dependerá de furtar, ele próprio, de seus amos, para tal. A fome será uma das forças que aguçará a astúcia picaresca e renderá ao gênero uma série de relatos muito bem aproveitados do folclore oral. Nas antigas peripécias de Pedro Urdemalas havia um farto anedotário sobre situações de fome que levavam esse trota mundos a engenhar uma forma de resolvê-las. A crise econômica que assolava o país dava margem a que do tema se alimentassem os contos da tradição oral. Dada a sua construção tipológica, o pícaro, salvo exceções tais como ocorre em *El Guitón Onofre*, cujo personagem é um glutão e não um esfomeado, não seria verossímil se não convivesse com o fantasma da fome, portanto:

El Lazarillo pasa un hambre atroz y llega a arañar las migajas de los bodigo del clérigo, como un ratoncillo para acabar en la carencia total de alimentos que hay en casa del escudero. Guzmán de Alfarache pasa menos hambre que Lázaro; y Pablos de Segovia, aunque en principio, bajo el pupilaje del dómine Cabra, llegue incluso a criar polvo en el estómago, como los retablos, después no vuelve a pasar necesidades. (REY HAZAS, 1990, p. 26).

Talvez Lázaro seja menos pícaro que Guzmán e que o Pablos no que diz respeito às suas transgressões, no entanto, nenhum outro pícaro demonstrará como ele, uma astúcia especial para garantir-se o bocado de comer.

2.2.2.2. Aspectos formais

Quando se trata dos modelos nos quais o romance picaresco tem suas fontes, deve-se considerar, além das obras literárias, a presença do elemento folclórico e as marcas da oralidade. Estas imprimem a narrativa um forte sentido de vitalidade e veracidade, e mesmo não tendo nisso nenhum pioneirismo, não haverá no emprego desse artifício, entre os autores da picaresca, menor valor e engenho. O pícaro surge da conjugação de vários contos populares folclóricos que remontam à tradição oral medieval. A reunião de peripécias dos actantes desses contos folclóricos atribuída a um único personagem, já visto em *O asno de ouro* de Apuleyo, constitui um dos artifícios da picaresca. Esta reúne um acervo de anedotas populares, não apenas vividas pelo pícaro, mas por ele narradas e em primeira pessoa.

No caso de *Lazarillo de Tormes*, obra que por seu pioneirismo e prematuridade no quadro da picaresca e sua proximidade com a época pré-editorial se presta melhor ao cotejo quando de influências da literatura oral se trate, essas influências são observadas já no nome do protagonista. Este tem conotações especiais entre o povo, sobejamente apontadas pela crítica. Se em meio às classes favorecidas o título pode evocar o Lázaro bíblico, protetor dos enfermos e dos leprosários, na tradição do povo ele carrega um forte vínculo com a pobreza, que se consagra nos ditos populares “Más pobre que Lázaro” ou “Por Lázaro laceramos”. Também parece haver nele uma possível carga de malícia, que se deduz, segundo Antonio Rey Hazas (1989, p. 15), confiando em referências existentes a uma personagem com estas características e assim chamada em *La Lozana Andaluza* (1528). Lázaro, confirmando a primeira acepção dada pelo povo, usa a palavra com o valor de pobreza e miséria quando se maldiz: “– **Lacerado** de mi! – dije yo – Si queréis a mí echar algo? Yo no vengo de traer el vino? Alguno estaba ahí, y por burlar haría eso”. (1989, p. 79).

Ainda no *Lazarillo de Tormes* vale mencionar outros casos da inserção do material folclórico como a condição de guia de cego e vários episódios ocorridos durante esse período. Em uma ilustração da obra *Decretales* de Gregorio IX, do século XIV, aparece já uma cena de um guia de

cego tomando seu vinho com o canudo ou abrindo o farnel dos víveres. Crenças populares também aparecem no texto do Lazarillo, como a de que onde há crianças dormindo cobras podem aproximar-se. A crítica aponta esse traço de dívida do *Lazarillo de Tormes* com o anedotário e contos populares.

Maurice Molho¹⁵⁹ (1968 apud GONZÁLEZ, 1994, p. 236) afirma que “A picaresca nasce de um fundo de histórias populares, mas, quando diz ‘eu’, Lázaro de Tormes deixa de pertencer ao folclore e passa a encarnar um pensamento sério”. Assim, reforça-se a função da narrativa em primeira pessoa. O romance picaresco concede ao personagem pícaro, seu narrador, o pleno (falso-pleno)¹⁶⁰ domínio de sua fala, de seu registro oral, condicionado, naturalmente pelo seu meio social. Isso significa o uso do “*stylus humilis*”, a bem da verossimilhança narrativa e do decoro, considerando o estatuto social ao qual pertence. Ao seu estilo humilde, o autor, via de regra, faz alusão no prólogo ou no início da narrativa, tal como o faz o autor do *Lazarillo de Tormes*:

[...] Y todo va desta manera: que confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que **en este grosero estilo escribo**, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren [...]. (LA VIDA [...], 1989, p. 62, grifo nosso).

A partir da adoção desse recurso, o autor poderá introduzir na narrativa todo um arsenal linguístico próprio das classes sociais mais baixas, como já Fernando de Rojas havia feito em *La Celestina* a partir do discurso indireto, próprio do Drama. O fato de que o texto de Rojas não tivesse a intenção de ser representado aponta para uma intenção “novelesca” do autor, concretizada através do drama. Possibilita, isso, a conjectura de que o anônimo autor de *Lazarillo* encontrou na pseudo-autobiografia epistolar de Lázaro, uma fórmula *novelesca* (narrativa ficcional) capaz de substituir o discurso dialógico, e, ainda assim, dar voz aos personagens mantendo esse “decoro” narrativo ou

¹⁵⁹ MOLHO, Maurice. **Introduction à la pensée picaresque**. Paris: La Pléiade, 1968, p. 9-11.

¹⁶⁰ A referência aponta para que não se perdesse de vista o autor como primeiro real narrador.

verossimilhança narrativa. Este foi, sem dúvida, um recurso extremamente moderno, pois

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui, assim, a realidade fundamental da língua. (Bakhtin, 2006, p. 125).

Além do estilo coloquial, serão abundantes ainda os vulgarismos, os refrões e a ironia que perpassam o texto e antecipam uma característica da estética literária do barroco, cuja característica dogmática também se verá cumprida no romance picaresco do século XVII. Mas o pícaro pode ainda vangloriar-se de certa erudição quando cita a *Bíblia* e autores eruditos ou a eles faz referências, o que costuma suceder em ramificações de suas narrativas ou em digressões morais. Esse recurso se dá porque a estrutura assim o permite, na medida em que as aventuras são narradas como episódios que, normalmente, ocupam um tratado. O fato de que à história central, além das citadas digressões morais, se incorporem elementos folclóricos, contos e anedotas das mais variadas fontes vai ao encontro do desejo didático da literatura em voga que, tanto através do erasmismo como da Contrarreforma, condenava a literatura de evasão, justamente porque nesta, em sua irrealdade, o ensino, a doutrina não encontravam receptáculo. No prólogo do *Guzmán de Alfarache*, esse objetivo – verdadeiro ou falsamente - é manifestado: “no te rias de la conseja, y se te pesa el consejo”. (ALEMÁN, 1967, p. 229). E quando se dirige ao vulgo refere-se à sua incapacidade de recepção daqueles que só aceitam alguma lição quando vem de fabulas e contos: “No miras ni reparas las altas moralidades de tan divinos ingenios y sólo te contentas de lo que dijo el perro y respondió la zorra”. (ALEMÁN, 1967, p. 227-228).

A autobiografia picaresca, encarada a modo de *exemplum ex contrario* pôde ser aceita neste panorama onde a veracidade e a verossimilhança, quando menos, gozavam da consideração social, em contraste com a irrealdade dos livros de cavalaria ou à artificiosidade das

novelas pastoriles, moriscas e bizantinas. E, ainda que não passasse de um jogo, uma armadilha, onde um falso propósito didático-moral ancorava-se na credibilidade do autobiografismo e da epístola que se mancomunavam para engrupir censura e/ou leitor, a picaresca obteve seu lugar ao sol e arrastou com ela o leitor, levou-o para dentro da própria narrativa, exigindo dele o que a literatura até então não havia podido fazer: uma posição de cumplicidade, de atenção e, portanto, de co-autoria.

Esse pequeno passo foi para o leitor e para a literatura o começo de uma grande relação “para séculos sem fim...” como diriam os antigos contos. E esse importante começo, deu-se, não graças a nenhum aspecto considerado individualmente, mas ao conjunto de características aportado pelo livrinho anônimo de meados do século XVI. Um conjunto de características temáticas e formais que se dão a conhecer através de uma fórmula inusual que mistura expressões, tais como “(...) cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas (...) vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades” com outras, tais como “(...) considerando yo no ser más santo que mis vecinos, desta nonada que en este grosero estilo escribo” dirigidas a um “Vuestra Merced” para que delas tome conhecimento.

Não à toa, a crítica em geral costuma apontar a narrativa autobiográfica como o traço mais marcante do romance picaresco. Referindo-se às idéias emitidas a esse respeito por Francisco Rico¹⁶¹, em prólogo à sua edição do *Lazarillo*, Estébanez Calderón comenta que

[...] la publicación del *Lazarillo* coincide con la afirmación por esas fechas de una tendencia realista y una perspectiva autobiográfica en la narrativa castellana, siguiendo los modelos grecolatinos de las obras de Apuleyo y Luciano, recién traducidas. El *Lazarillo* conectaría con esta tendencia, pero se diferencia de sus modelos clásicos (aparte de prescindir del tópico de las transformaciones) al utilizar el procedimiento narrativo de la primera persona como pieza clave de estructuración de la novela, de toma de perspectiva y visión del mundo y de selección de procedimientos estilísticos. (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 2006, p. 835-836).

¹⁶¹ Cf. *Lazarillo de Tormes*, Ed. de Francisco Rico, 1987. Madrid Cátedra

O estatuto pseudo-autobiográfico-epistolar da picaresca, quando somado a outras características suas, sem dúvida constitui um dos traços modernos desse gênero. É importante, no entanto, considerar que a modernidade da picaresca consiste não no recurso da autobiografia em si ou do estilo epistolar, mas no tratamento dispensado a esses elementos. No romance picaresco a narrativa não é apenas autobiográfica e epistolar, trata-se da autobiografia de um indivíduo de muito baixa estatura social, um marginal, que, através da “epístola”, ironicamente encontra seu veículo de comunicação, sua possibilidade narrativa. A ironia consiste precisamente no fato de que a carta, “trance essencial de la oralidad y la escritura” (GUILLÉN, 2000) ou o estilo epistolar, melhor dizendo, encontra no século XVI espanhol um notável prestígio. Este século, voltado para a cultura clássica, retoma o cultivo da tradição epistolar e desenvolve a partir dela uma consciência estilística profunda, característica do Renascimento.

Muito se leu e se escreveu ao longo da Idade Média sobre a epístola, sob os auspícios da tradição latina, e principalmente da *art dictaminis* medieval. Esse cultivo da arte epistolar desenvolveu-se de tal forma e em tantas diferentes manifestações que sua condição de forte expressão literária no século XVI não pode ser contestada. Claudio Guillén (2000, p. 108-109) reúne as ditas manifestações literárias epistolares em grupos, definidos por suas características. A diversidade desses grupos - carta neolatina em prosa, carta vernácula em prosa, epístola neolatina em verso, epístola poética, tradição de teoria da carta, manuais práticos de escrever carta¹⁶² e cartas inseridas em outros gêneros -, de *per se*, já seriam suficientes para atestar a importância e difusão que tiveram cartas e epístolas no período.

Grandes humanistas desenvolveram tratados de *ars dictaminis*, e muitos exerceram suas habilidades retóricas através das epístolas, das quais há exemplos notáveis. A cultura erudita dos homens que manejaram a pluma no Renascimento espanhol elevou a carta à categoria de arte literária. Esta chegou a alcançar um estilo muito refinado, condizente com o estilo *sublime*¹⁶³, que é precisamente o oposto do *stylo humilis* de Lázaro de Tormes e seus

¹⁶² Esta última manifestação referente ao gênero epistolar surge como uma aventura comercial para explorar a classe alfabetizada cada vez mais numerosa.

¹⁶³ O termo deve ser entendido em relação com a poética dos três estilos: sublime, medíocre e ínfimo. Cf. MENENDEZ PELÁEZ et al. 1999, p. 287.

congêneres. A carta teve também expressões mais populares, em seu viés satírico, melhor dito, expressou-se com maior liberdade retórica. Curiosamente, Lope de Vega, que jamais se dedicou ao gênero picaresco, fez uma referência a *Lazarillo* através de uma “epístola familiar”, estilo que seria para ele o único compatível com o pouco valor que parece haver atribuído à obra e à picaresca como um todo. (SOBEJANO, 1980). As constatações sobre a ampla difusão do gênero epistolar no século XVI podiam levar a crer que o primeiro romance picaresco limitara-se à condição de continuador de uma tradição. Vista com mais atenção, essa coincidência aumenta ainda mais o mérito do autor de *Lazarillo de Tormes*. O protagonismo narrativo do pícaro, aspecto tão inovador do gênero, que, inaugurado por *Lazarillo*, amparará a narrativa do romance moderno, não permite que a obra seja entendida sob o conceito de *contaminatio*, bastante comum no Renascimento, nem pode ser vista sob a perspectiva de continuísmo, mas, como a ruptura de uma tradição.

Os gêneros literários de então transformaram o uso de cartas em uma convenção narrativa. Os romances sentimentais o farão, as mouriscas, as pastorís e até os livros de cavalaria, a exemplo de *Tirant lo Blanc*, incorporariam cartas em meio às aventuras de seus heróis. Em 1548, publica-se a primeira narrativa inteiramente epistolar, *Proceso de cartas de amores*, de Juan de Segura. Em 1554, porém edita-se um livro cuja narrativa se encontra sob a forma de uma epístola, o *Lazarillo de Tormes*. (GUILLÉN, 1994). A coincidência da data de publicação de *Lazarillo* com o auge da moda de publicação de cartas, apontado por Francisco Rico (1987, p. 73-92) em seu artigo “Nuevos apuntes sobre la carta de Lázaro”, o induzira a ver nesta moda a razão da escolha da perspectiva epistolar feita pelo autor anônimo. Mario González, no entanto, pondera sobre essa interpretação. O autor chama a atenção, primeiro, para uma identificação com elementos formais da carta confessional, à que já se referira antes Claudio Guillén, para logo concluir que o autor de *Lazarillo de Tormes* supera aquele modelo e o modelo das autobiografias confessionais na medida em que “com base na fusão dos elementos formais de ambos os gêneros, cria um terceiro: o romance”. (GONZÁLEZ, 1994, p. 94).

Lazarillo reforça ainda o vínculo da literatura com os fenômenos sociais que o romance picaresco como um todo, suscitará de maneira especial,

em meio aos demais gêneros literários coetâneos. Será ainda Guillén (2000, p. 111) que, referindo-se ao notável incremento, tanto na prática social da correspondência como na publicação de livros que incorporam tal prática - enriquecendo e estimulando a composição de cartas -, constata estar diante de “un hecho demostrativo de la intersección entre literatura y vida social en el Renacimiento”. Considerando a aceitação que teve o gênero picaresco desde a primeira obra por parte dos leitores, um público familiarizado com a literatura epistolar, parece apropriado estender a constatação anterior às obras picarescas.

Claudio Guillén (2000, p. 108) afirma que a carta, como escrita, começa por introduzir o “escritor en un proceso silencioso de creación (...) de autodistanciamiento y autorepresentación conducente, quizá, como en la autobiografía, a un conocimiento renovado, o incluso a la ficción”. O pícaro, enquanto narrador, lança mão da carta e alcança ambos os objetivos, porém através deles não alcança um conhecimento renovado que seria de supor alcançar. Por outro lado, realizando o mascaramento da realidade, mesmo sendo autoreferida e tendo como veículo de apresentação a carta, ou talvez porque assim seja, cria uma ficção, ou, se se prefere, uma meta-ficção.

Entende-se, com Jenaro Taléns que:

[...] toda biografía, verdadera o falsa, comporta una selección de elementos y una posterior estructuración del material seleccionado tendente a interpretar – y comunicar tal interpretación en el modo adecuado – la realidad, verdadera o falsa, que se narra. (TALÉNS, 1975, p. 144).

Esse jogo narrativo vai ao encontro das reflexões de Bakhtin sobre o desejo de ser ouvido, próprio da palavra:

O fato de ser ouvido, por si só, estabelece uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder a resposta, e assim *ad infinitum*. Ela entra num diálogo em que o sentido não tem fim. (BAKHTIN, 1997, p. 357).

Além do jogo narrativo proposto pelo romance picaresco há, com respeito à temporalidade, um novo desafio. A estrutura interna do romance está definida em função da perspectiva de onde o autor está situado, o que conduz a duas perspectivas temporais. A primeira é a perspectiva contemporânea ao ato da escritura, ou seja, é a do momento em que o narrador-autor escreve, o momento em que ele já adulto se referirá aos fatos no passado. Relatará sua história de vida até aquele momento. Nele o narrador se encontra, supostamente, onde pretendia chegar (como no caso de Lázaro, ou onde ele, contra a sua vontade, está (como no caso de Pablos do *Buscón*). O momento em que poderá prestar contas a respeito do tema para o qual está sendo inquirido. Neste primeiro momento, o narrador-pícaro considera-se livre da condição “picaresca”, à qual estaria sujeito durante boa parte de sua vida pregressa. A segunda perspectiva temporal é a de sua vida pregressa, aquela à qual o narrador se refere como passado. Resumidamente, a narrativa possui um “agora” e um “antes”.

O pícaro inicialmente convoca o leitor à sua narrativa a partir de um tempo presente, ou seja, do seu tempo presente - “agora” -, tempo em que escreve a um interlocutor. Esse correspondente, seu interlocutor, será o destinatário da história que a partir de então começa a contar sob o pretexto de dar a ele/a alguma explicação sobre fatos ocorridos num momento anterior, ou seja, “antes”. Uma vez que esses fatos narrados - sua história - constituem a própria narrativa, o enredo da obra, o artifício da epístola terá intenções mais importantes, mais extensas, uma vez que as “aventuras” poderiam ser narradas em terceira pessoa, como costumava acontecer nos outros gêneros ficcionais da época. Através do artifício da narrativa autobiográfica e epistolar dá-se uma estrutura ternária, pois o protagonista será autor (da carta), narrador (da história/ acontecimento) e personagem (da história narrada).

Há, no romance picaresco, dois planos narrativos, o do autor e o do protagonista, que se entrelaçam através da ironia. Enquanto os protagonistas adotam uma perspectiva social ou moral, o autor usa essa perspectiva – para ele, visivelmente equivocada -, justamente para apontar o contrário, não como moralismo, mas de forma irônica, o que corrobora outro aspecto importante da picaresca. Se o protagonista (personagem)-narrador considera que goza da sua melhor sorte, no momento em narra, parece óbvio que, na verdade, ele

não abandonou sua condição inicial. Isso reforça o estatuto de um processo perverso de crescimento. Sobre este aspecto da dualidade narrativa, considerando-a desde uma perspectiva intra-textual, na medida em que privilegia a dualidade narrador-protagonista, Mario González reitera a posição participativa do leitor na construção do texto. O crítico chama a atenção, referindo-se ao caso específico de *Lazarillo de Tormes*, para o fato de que a sua fala, centralizada na figura do narrador/protagonista, quando, eventualmente, vai além do usual “- dije yo”, pode indicar ou até denunciar a quem efetivamente pertence. Mario González explica que “tais interferências do narrador (...) às vezes servem para comprovar até que ponto o narrador é o Lazarillo já corrompido ou se é possível se ver no autor implícito um crítico da personagem” (1988, p. 11). Assim, aduz:

[...] quando no episódio do escudeiro o narrador reproduz a reflexão da personagem criticando aqueles que vivem de aparentando que não são, está ignorando que ele também finge ser honrado [...] quando a propósito dos delitos do padrao de Lázaro o narrador critica a corrupção de clérigos e frades, fica claro a hipocrisia do próprio que, por sua vez, vive com a ajuda indigna de um eclesiástico corrompido. (GONZÁLEZ, 1988, p.11).

Sobre a perspectiva narrativa do romance picaresco, parece esclarecedor o texto de Idalia Cordero que, citando Francisco Garcia Lorca, Belic, Cros e Todorov, comenta que esta forma permite ao personagem uma objetivação que lhe faculta discorrer sobre si próprio; no entanto, o fato de que a sequência cronológica esteja enfocada de uma perspectiva passada, permite a seleção e exposição das aventuras em uma organização de hierarquias que acabará propiciando a existência de uma ordem de coisas verossímil, mas não realista. Portanto essa escolha narrativa não tem como finalidade descrever e sim comover. Citando Todorov¹⁶⁴ (1973, p. 66 apud CORDERO, 1987, p. 212-213) a autora conclui: “El relato en primera persona no explicita la imagen de su creador, sino que, al contrario, la hace más implícita”.

Assim, o personagem que é também o narrador, não se entrega completamente, mesmo quando parece fazê-lo. E, o seu anonimato como

¹⁶⁴ TODOROV, Tzvetan. **Poétique**. Paris: Seuil, 1973, p. 66.

indivíduo, destituído de um lugar social, se completa através de outro de seus engenhosos artifícios, empreendido agora em uma dimensão maior, entre ele, narrador e o leitor, seu verdadeiro narratário.

A estrutura externa da picaresca comporta uma divisão das obras em tratados (ou *descansos*, ou trancos, ou capítulos ou ainda, em uma perspectiva de partes, em *relaciones*) que não mantêm uma equidade de extensão, em todos os casos. Entre outros fatores que contribuem para esse desequilíbrio na extensão das partes, está a intercalação de relatos paralelos e digressões, que, às vezes, ocorrem no romance picaresco setecentista. Esse artifício alcança interessantes matizes em *Guzmán de Alfarache*. Em sua viagem de Sevilha a Madrid, Guzmán cruza com um frade, para entreter o trajeto, como alívio de viajantes, conta a história de Ozmín e Daraja, uma *novela morisca*, que aparece também como “La historia del Capitán cautivo” na primeira parte do *Dom Quijote*, de maneira mais integrada, segundo a crítica.

Mas o acúmulo de elementos na obra de Alemán será motivo de acusações sobre a falta de organicidade da narrativa. Opinião que pode ser rebatida evocando em Mateo Alemán uma elaboração variada consonante já com a estética barroca. Sobre o canteado da obra, J. M. Micó comenta que esta possui “un riquísimo repertorio de estilos, con pasajes buenos para mostrar desde el género de decir natural hasta el género de decir artificial, con modelos de toda clase de períodos y paradigmas memorables de todas galas de la *elocutio*.” (MICÓ¹⁶⁵, 1977 apud MENÉNDEZ PELÁEZ et al., 1999, p. 739).

O gênero picaresco, no entanto, será muitas vezes comparado a um “cajón de sastre” pela variedade de obras que abriga e porque muitas dessas obras não se limitam a inovar o modelo picaresco, mas dele se afastam visivelmente, quer no conteúdo, quer na forma. A técnica da digressão levada por Guzmán aos extremos, mas sempre subordinada ao propósito central ou ao relato principal, é usada em outros romances sem nenhuma costura, com relatos autônomos e lições as mais variadas a título de luzir conhecimentos ou de agradar o leitor. A linearidade do relato ver-se-á incrementada por técnicas variadas de sequência temporal. A estrutura dialogada também é introduzida em alguns relatos e a narrativa em terceira pessoa também. Muito embora não

¹⁶⁵ MICÓ, José María. Introdução. In: ALEMÁN, Mateo. **Guzmán de Alfarache**. Madri: Cátedra, 1987,(p. 13-99) p.70.

se possa relacionar o afastamento estrutural e temático desses romances picarescos, com relação ao seu núcleo clássico, já referido - *Lazarillo, Guzmán* e *Buscón* - estritamente com o conceito de evolução histórica, pode-se com mais tranquilidade sugerir que quanto mais avançado o século XVII, maiores modificações iam-se procedendo na picaresca com respeito a esse núcleo modelar.

Sobre essas divergências ou diferenças estruturais no *corpus* do romance picaresco e em outra produção mais ampla, a crítica tem encontrado como solução as subclassificações - picaresca *strictu sensu* x *lato sensu*; picaresca clássica, núcleo da picaresca clássica, parapicaresca, neopicaresca, pseudopicaresca - ou ainda as sobre-classificações - gosto picaresco x gênero picaresco; relatos picarescos x romances picarescos etc.

2.2.3. Os descendentes americanos da picaresca

O romance picaresco, se bem não pretende deslocar o pícaro, protagonista, de sua malquista condição social, retira o leitor da imobilidade a que o sujeitaram as narrativas ficcionais de até então. Essa será talvez a premissa na qual se possa apoiar para explicar sua sobrevivência e transformação através dos séculos, a despeito do esgotamento que sua fórmula original sofreu.

A crítica tem, ao longo do século XX, manifestado sua adesão ou rechaço à extensão do gênero picaresco além das fronteiras espanholas, inclusive dentro dela, para além do século XVII. Os espanhóis e os hispanistas estrangeiros que o tratam têm sugerido alternativas variadas para a adscrição de obras de outras nacionalidades e/ou de outros períodos ao gênero picaresco¹⁶⁶. Há um relativo consenso em torno de alguns títulos na Europa, sobretudo porque se tratam de obras coetâneas das espanholas aqui aludidas do romance picaresco. Surgem assim os nomes dos ingleses *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe; *Roderick Random* (1748), de Tobias Smolet; *Tom*

¹⁶⁶ Observe-se que o uso do termo "gênero picaresca" atende aqui aos propósitos explicados anteriormente sobre atribuição de gênero com valor de "sub-gênero" e nada tem a ver com a diferenciação terminológica estabelecida por Claudio Guillén entre *novelas picarescas* e gênero picaresco, referida por Mario González em sua obra *A Saga do anti-herói* (p. 252)

Jones (1749), de Henry Fielding; na França, *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1724-1735), de Alain René Lesage, entre outros.

Claudio Guillén foi o primeiro crítico de maior notoriedade a admitir o reaparecimento do romance picaresco no século XX, informa Mario González. (GONZÁLEZ, 1994, p. 252). Seguiram-lhe outros nomes da crítica, de maneira que outras obras foram acrescentadas à nomina de obras picarescas. Nesse século, Stuart Miller aponta um reaparecimento de obras credoras da designação de gênero, depois de um longo intervalo de mais de um século. Embora essa aceitação tenha sido contestada, acabou se arraigando entre os estudiosos contemporâneos a partir de novas posturas críticas e do aparecimento de novas obras, especialmente na América Latina.

Depois de vários aportes a esses estudos, surgem aqueles que se referem particularmente à picaresca na América hispânica, entre os quais o livro de Maria Casas de Faunce em 1977. O Brasil, no entanto, não foi contemplado em nenhum desses estudos. Embora alguns traços constitutivos do romance picaresco já se houvessem insinuado nas letras brasileiras, desde muito tempo atrás, ainda no século XIX, conforme tudo sugere, a raridade do fenômeno foi consoante com a absoluta falta de observação que sobre ele houve.

Levaria quase um século para que algo fosse dito a esse respeito. Só na década de 1990 que o fenômeno literário da picaresca seria referido e estudado em confronto com a literatura brasileira, sob uma entrega editorial com a rubrica crítica de um acadêmico especialista. No entanto, antes que se pudesse dispor no Brasil de um material crítico de certa extensão e profundidade, a picaresca da América hispano-falante teve melhor fortuna crítica através da qual se pode traçar o percurso da picaresca à América, que, como se verá, não tardou muito a aparecer neste lado do Atlântico. Tornaram-se proféticas, portanto, as palavras do Buscón don Pablos que antecipou, ao mencionar sua vinda às Índias: “nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres”. (QUEVEDO, 1999, p. 256).

Ao referir-se aos conquistadores da América, Mario González - cujo levantamento crítico-histórico, orientará essa exposição -, comenta que, enquanto a visão dos homens que aqui chegaram sobre sua própria aventura estava presidida pela leitura mais difundida do século XVI, os livros de

cavalaria, à altura da colonização, essas obras já haviam sido substituídas na preferência dos leitores. Em lugar das aventuras cavaleirescas, “os livros de cabeceira serão as duas formas de paródia em que [essas] se desfaziam (...) *Don Quijote* e a picaresca.” “Duas formas de romance que, nas palavras do autor, desnudavam também a ‘novela de cavalaria’ que tinha sido também a conquista”. A América passara a ser a possibilidade de ascensão que como já mostrara a picaresca era infrutífera na Espanha. Portanto, repetindo novamente Mario González, “muito havia de pícaro no impulso de tornar-se navegante”. (1994, p. 272).

Será no México, (justamente onde o mais famoso entre os “cavaleiros-conquistadores”, Hernán Cortez, derrotou os infiéis aztecas em nome da boa fé) que aparece o primeiro romance dentro dos moldes picarescos, *O Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi cujos três primeiros volumes são publicados em 1816 e, de que só em 1842, aparece o quarto volume. Nele, o escritor retomaria alguns traços do gênero em composição futura. A leitura que realiza Lizardi, de seu modelo espanhol, *Guzmán de Alfarache*, como texto moralizante, será responsável pelo excessivo didatismo de seu livro. Há nele algumas novidades, com respeito ao modelo espanhol que se devem fundamentalmente à realidade social do México. Na obra, o pícaro, Periquillo, pertence ainda à classe desfavorecida, a dos pobres, que tal como a aristocracia é repudiada pela classe a que pretende ascender, a classe burguesa. Mario González afirma que a maior originalidade do livro reside em que este já não critica as classes de indivíduos, mas, o sistema. Um sistema vigente no México que reproduz o modelo antiburguês da Espanha. Mario González (1988, p. 50) ressalta que

Lizardi, como seja, tem as raízes na Espanha, e assim, ao escrever o primeiro romance hispano-americano imita claramente uma das mais típicas formas do romance espanhol. Por outro lado, Periquillo - e Lizardi - fazem parte da sociedade que é gerada já antes da luta pela "Independência": aquela que substituiria os espanhóis na opressão dos indígenas e dos negros, e no poder apoiado no privilégio econômico.

Pouco mais tarde, ainda em meados do século XIX, surge no Brasil um romance que, distribuído primeiro em forma de folhetim – entre junho de 1852 e julho de 1853 -, seria editado em 1854 e em 1855 em dois volumes com o título de *Memórias de um sargento de milícias*. O romance, escrito por Manuel Antônio de Almeida, se bem não deve ser adscrito ao gênero picaresco, tinha características que apontavam para tal.

A crítica brasileira tardará um século para manifestar-se a respeito da possível relação entre *Memórias de um sargento de milícias* e o romance picaresco. Mario de Andrade dará o pontapé inicial num tema que logo será abraçado por vários nomes da crítica nacional, entre os quais se encontram Oswaldo Orico, que escreveria um ensaio sobre os reflexos da picaresca no romance brasileiro, Josué Montello, Eduardo Friero, Alfredo Bosi e pelo crítico espanhol Francisco Ayala. Esta relação que a crítica aponta seria revista e contestada por Antonio Candido, em um artigo de 1970, intitulado “Dialética da malandragem. (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”.

Mário de Andrade, em uma introdução à edição de 1941 de *Memórias de um sargento de milícias*, tece comentários nos quais sugere aproximações entre Leonardo, protagonista da obra de Almeida, Lazarilho e Pablos, de *El Buscón*, entre outros personagens, que, como aqueles, despertam a simpatia do leitor. Mário também tece considerações sobre o livro cujo teor aponta para a espinha dorsal da picaresca, de maneira a deixar entrever sua compreensão da relação estabelecida com a picaresca espanhola. Seu livro *Macunaíma* será prova fundamental de sua familiaridade com a picaresca e suas estruturas. Nele, Mario de Andrade transforma seu (anti) herói em símbolo. (GONZÁLEZ, 1988, p. 52).

Paulo Rónai, por sua vez, sugere a aproximação do livro de Manuel Antônio de Almeida com o *Gil Blas* no prefácio da tradução da obra para o francês. Ayala aponta a solidez do vínculo do romance brasileiro com a linha clássica da narrativa picaresca espanhola e não com seu viés moderno, o romance picaresco. Eduardo Friero também se manifestará sobre o tema apontando na obra que ele considera um romance de costumes, a marca da picaresca espanhola. Josué Montello encontra em *Lazarillo* e *Estebanillo González* possíveis matrizes do romance de Manuel Antônio de Almeida. Oswaldo Orico adverte para o fato de que o romance, embora não apresente

explicitamente um sentido picaresco, liberta-se claramente do “fundo passional e Cavaleiresco” e, na segunda parte de seu artigo “A novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro”, vai além, quando revisa a literatura brasileira do fim do século XIX e começos do XX, para encontrar em escritores de várias latitudes o tipo picaresco. A começar pelo Gonçalves Dias das *Memórias de Agapito Goiaba*, novela da qual restaram fragmentos apenas, evocada apenas pelo sugestivo título; Machado de Assis e seus personagens tipos; os naturalistas e suas caricaturas, os estudantes de Raul Pompéia, Coelho Neto e o retrato da vida boêmia do Rio de Janeiro, Lima Barreto, que para ele foi um autêntico representante da novela picaresca, com suas sátiras, que, a exemplo de Quevedo, desfechava sua revolta pessoal contra a sociedade em que vivia. Entre analogias muito amplas e periféricas, o autor alcança ainda Josué Montelo e romancistas como José Lins do Rêgo e Ciro dos Anjos. Ao seu amplo e enciclopédico percurso faltaria a objetividade de um cotejo mais rigoroso com parâmetros especificamente vinculados às estruturas formais e conteudísticas da picaresca e/ou às relações desta com o panorama sócio-cultural em que vem a lume.

Para uma perspectiva histórica da picaresca, já advertira Alfredo Bosi quando, referindo-se a *Memórias de um sargento de milícias* como um romance picaresco, chama a atenção sobre as mudanças a que está sujeito o pícaro, em contato com outros contextos. Essa perspectiva de Bosi nos leva à teoria de Mario González sobre a manifestação na América e, particularmente, no Brasil da picaresca, por ele considerada como um

[...] Gênero que se transgride a si mesmo e que não pode ser entendido com base na obediência cega a modelos rígidos, mas como realização independente de respostas semelhantes a cada contexto histórico. (GONZÁLEZ, 1994, p. 282).

Visto sob esse ângulo, Mario González defende a aproximação do romance de Manuel Antônio de Almeida com o gênero, sem que este deva por isso depender de um modelo. *Memórias de um sargento de milícias* será, considerando-se essa abordagem crítica, o ponto de partida de uma construção particular brasileira no contexto da picaresca na América Latina.

A ideia que Mario González compartilha com Alfredo Bosi no tocante às mudanças do pícaro - e conseqüentemente, do modelo literário picaresco - em contato com outros contextos sociais se verá apoiada em alguns aspectos da posição adotada por Antonio Candido no seu citado artigo.

Antonio Candido, que a princípio nega a possibilidade de relacionar o livro de Almeida ao romance picaresco, estabelece, com base em suas leituras, seus conceitos de pícaro e de picaresca a partir de características que atribui a ambos os termos. Conclui o crítico que nenhum dos traços da picaresca aparece em *Memórias de um Sargento de Milícias* e que apenas algumas das características do pícaro se aplicam a Leonardo. Desta forma, Candido conclui que este não haveria saído da tradição espanhola, mas que seria, em realidade, “o primeiro malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a uma atmosfera cômica e popularesca de seu tempo”. (CANDIDO, 1970, p. 71).

Mario González, embora ressalte suas objeções à conceituação de picaresca e do pícaro a partir de uma somatória de características, e não a partir da interrelação dessas, acredita, com Candido, que *Memórias de um sargento de milícias* inicia no Brasil um processo equivalente ao que se deu na Espanha dos Áustrias, quando “provindo da tradição folclórica e correspondendo a uma tradição cômico-popularesca do seu tempo, um tipo anti-heroico identificável na sociedade ingressa na literatura”. (GONZÁLEZ, 1994, p. 286).

O fato de que esse anti-herói espanhol, identificado como pícaro, e como malandro por Antonio Candido, no Brasil, haja surgido de um “gênero mais amplo de aventureiro astucioso comum a todos os folclores” (CANDIDO, 1970, p. 71) será, para Mario González, justamente ao contrário do que poderia sugerir Candido, o ponto de aproximação de ambos, e de partida do paralelo que entre eles se pode estabelecer. Portanto, parecerá uma nota destacável para Mario González, o fato de que neste processo se reconheça não uma imitação, mas a atualização, não sempre consciente, de uma fórmula literária clássica - no caso a da picaresca espanhola - para representar outro contexto histórico com condições sócio-econômicas equivalentes àquelas em que a picaresca clássica se apresentou. (GONZÁLEZ, 1994, p. 286-287). Poder-se-ia

aduzir que o que faz a literatura é desenvolver uma arte de viver para as condições de seu tempo, neste caso, tempos de crise.

O tipo que Antonio Candido chama malandro, os ingleses chamaram *rogue* e que reflete localmente a imagem do pícaro espanhol, será, para Mario González, a versão brasileira do que ele identificou como neo-pícaro num contexto maior. Leonardo, adverte o crítico, mais próximo de suas origens folclóricas que do pícaro clássico, terá, em sua astúcia pela astúcia, livre do elemento pragmático, o equivalente do “risco pelo risco” do pícaro don Pablos, de *El Buscón* quando este, tendo já o dinheiro, finge não tê-lo, “para assim ingressar, sem necessidade, na comunidade dos fidalgos fingidos madrilinhos”. (GONZÁLEZ, 1994, p. 287-288). Leonardo, para o autor, não é diferente dos pícaros espanhóis pela sua marginalidade menos radical, mas porque o “contexto sócio-econômico com o que ele se defronta é claramente diferente daquele” em que nascem Lázaro, Guzmán, Pablos e tantos outros. O percurso do pícaro que tem como objetivo a ascensão social por meio das aparências e não do trabalho, resumir-se-á em Leonardo ao parasitismo sem objetivo outro que não o bem-viver. Por isso, à diferença do pícaro, Leonardo não enfrenta a sociedade de fora, ele é parte dela e deseja apenas manter-se, a custo nenhum que não a sua astúcia, o que não impede de que essa se veja desnudada em seus valores, igualmente hipócritas. González conclui que a presença do primeiro malandro literário - Leonardo - no romance de Almeida, será o início de uma longa história equivalente à do pícaro literário espanhol. Para essa consciência da perspectiva anti-heroica do personagem Leonardo, já atinara Walnice Nogueira Galvão, sem, porém, vinculá-lo à picaresca:

É desse modo que Manuel Antônio de Almeida caracteriza o personagem Leonardo, que resulta num herói sem nenhum caráter, ou melhor, que apresenta os traços fundamentais do estereótipo do brasileiro. Manuel Antônio de Almeida é o primeiro a fixar em literatura o caráter nacional brasileiro, tal como terá longa vida em nossas letras. (GALVÃO, 1976, p. 32).

Quanto ao romance em si, González encontra coincidências e divergências com respeito à picaresca. Entre as semelhanças, o autor ressalta a aparição de *Memórias de um sargento de milícias*, que representa uma

transgressão do modelo idealista romântico vigente e uma sinalização para o realismo, fato que o inscreve no romance de costumes. A isso acrescenta o fato de que *Lazarillo de Tormes* também promovera essa ruptura, que consagra a picaresca como romance de transgressão, conforme se aludiu anteriormente. O universo social recriado por Almeida apresenta-se povoado de indivíduos que como o protagonista também são malandros, e nisso radica uma sátira social coincidente também com a sátira social da picaresca. No entanto, o romance discrepará da picaresca espanhola de forma significativa contemplando-se especialmente a particularidades das circunstâncias em que foi escrito e onde se localiza a ação. A falta de consciência discursiva de seu personagem impõe um narrador em terceira pessoa. Da mesma forma, a falta de consciência crítica também explica a ausência de um projeto de ascensão e sua não-rejeição da sociedade, características discrepantes com respeito às do pícaro. Desta forma, *Memórias de um sargento de milícias* antecipa o modelo do anti-herói, conforme apontara Galvão. Esse (anti)herói reaparecerá, na narrativa literária futura do país, quando a sua sociedade se vir diante de fissuras mais profundas.

2.2.4. Da Ibéria ao sertão: a odisseia picaresca

O velho sangue ibérico, diluído em gerações, é sempre o de espanhóis e portugueses, disputando pedaços de terra.
Ronaldo Correia de Brito

Entre um primeiro momento, quando ainda no século XIX a literatura brasileira trazia à tona a figura de um anti-herói como protagonista, e o outro, em que surgiriam esses neo-pícaros da literatura contemporânea, Mario González resgata o marco que medeia essas duas concepções, a partir de quando a literatura concederia, àquele modelo proposto por Manuel Antônio de Almeida, uma nova dimensão. Antonio Candido o havia definido de forma irrefutável quando atribuiu a Mario de Andrade a elevação do malandro à categoria de símbolo em *Macunaíma*. Esse seria o primeiro passo para essa sua nova dimensão na literatura brasileira.

Tão importante quanto a crítica que vinculara pioneiramente, de um modo ou de outro, a obra de Manuel Antônio de Almeida ao romance picaresco, será a discussão da crítica em torno de *Macunaíma* sob esse mesmo viés. Se àquele atribui-se a condição de vínculo inicial com o gênero, que numa perspectiva orgânica e histórica anteciparia, mediante outras condições sociais do país, um cotejo diverso, a *Macunaíma* caberia uma analogia mais clara ainda ao introduzir um protagonista que busca os caminhos de ascensão social – nele expresso pela busca do muiiraquitã – numa sociedade diferente da de Leonardo – em *Macunaíma* representada pela sociedade industrial e de consumo das grandes cidades -, onde uma fissura separa de forma radical a pobreza e a riqueza e a fome volta a ser um problema para encarar-se. À margem, porém, do novo contexto social que constitui a moldura na qual se expõe a obra literária, *Macunaíma* traz em si o mérito de instituir, através do arcabouço simbólico de que se reveste seu (anti)herói, o modelo paradigmático do pícaro na literatura brasileira. (GONZÁLEZ, 1994, p. 299).

Depois de historiar e comentar a crítica que se manifestou sobre o caráter picaresco de *Macunaíma*, Mario González realiza um cotejo através do qual busca aproximações e divergências entre a obra de Mário de Andrade e a picaresca concluindo a favor da possibilidade de uma leitura da obra brasileira à luz da picaresca. O estudioso reforça sua posição por meio das críticas de Alfredo Bosi, que “define *Macunaíma* como ‘meio epopeia, meio novela picaresca’” (1994, p. 299), e na análise de Gilda de Mello e Souza em seu *O tupi e o alaúde* (1979) e suas considerações sobre a condição paródica da obra de Mario de Andrade, que de certa forma coincidem com a de Bosi. Essa condição paródica é apontada por Gilda Mello e Souza. A autora vê em *Macunaíma* uma retomada satírica dos livros de cavalaria; esses são parodiados atrofiando-se as qualidades do cavaleiro; Mario González - que concorda com Mello e Souza - acrescenta, no entanto, à ideia da autora uma novidade. Segundo ele, a paródia cervantina aos livros de cavalaria se dá por hipertrofia, tendo em vista que Dom Quixote é um hiper herói, enquanto o pícaro realiza a paródia por atrofia, já que ele é um anti-herói. Nesta última situação estariam desde os neopícaros ou malandros brasileiros, como Leonardo e *Macunaíma*, até os seus modelos espanhóis.

Ao observar o elemento quixotesco de *Macunaíma*, Mario González dará a Macunaíma o referido estatuto de paradigma do personagem pícaro em nossa literatura. Confrontando-o com o pícaro clássico espanhol, ele assim referir-se-á ao personagem:

Macunaíma é, pelo contrário, portador de uma utopia. E essa dose de quixotismo, ao conviver com o anti-heroísmo picaresco, faz com que ele seja uma síntese complexa, própria dos nossos dias e precursora dos pícaros-quixotes que veremos surgir em alguns romances brasileiros das décadas de 70 e 80. (GONZÁLEZ, 1994, p. 303).

Tomando as premissas anteriores como base, Mario González realiza o levantamento de um *corpus* do romance neo-picaresco no Brasil atual, no qual incluirá oito obras da literatura brasileira contemporânea. A escolha recaiu sobre obras cujas características aproximativas ou antagônicas com respeito à picaresca espanhola indicavam, com esta, fortes equivalências. O elemento privilegiado no cotejo foi a presença dos protagonistas picarescos, que, em conformidade com as ideias anteriormente expostas pelo autor, divergiam do pícaro clássico pelo fato de transcenderem o projeto egoísta daqueles, e abraçarem certo quixotismo que, de forma diferente e particular, é traço manifesto. Não deixa de ser significativo, portanto, o fato de que as obras foram escritas entre os anos de 1971 e 1984, período em que o país atravessava a ditadura militar, sob a qual se apregoava o famoso “milagre brasileiro”, e que deixaria um saldo de manifesta frustração, equivalente à frustração dos espanhóis no século XVII.

Dessa forma, entre os oito romances escolhidos por Mario González, dentre os quais quatro são escritos por autores nordestinos, inclui-se o *Romance d’ A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna. O valor fundamental da obra, consagrada como uma das grandes da literatura brasileira é inquestionável, constatado pela fortuna crítica, tanto numerosa como diversa. Sua inclusão no contexto crítico da picaresca no Brasil, por intermédio de um especialista que goza de reconhecimento na área, no entanto, é muito significativa.

A constatação de Mario González vem corroborar o acerto da crítica que neste sentido vinha se manifestando através de importantes intelectuais,

porém de modo superficial nas últimas décadas. Neste panorama crítico convém ressaltar o livro de Mario Guidarini, *Os Pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna* (1992), além de alguns ensaios onde se aponta a presença do elemento pícaro, essencialmente no teatro suassuniano. Por outro lado, considerando o aspecto paródico da picaresca com respeito aos livros de cavalaria, cabe aqui destacar que existem consistentes estudos sobre a aproximação do romance de Suassuna com os livros de cavalaria. Entre esses, cabe destacar a tese de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, *Le Roman de Chevalerie et son Interprétation par un Écrivain Brésilien Contemporain: A Pedra do Reino e Ariano Suassuna* (1974), que rendeu à autora numerosas publicações esparsas, no Brasil, e o livro de Guaraciaba Micheletti, *Na confluência das formas - O discurso polifônico de Quaderna/Suassuna* (1997), ensaio no qual a autora dedica um capítulo à presença dos livros de cavalaria como uma das várias formas, por ela abordadas, que convergem para a obra de Suassuna.

A presença da picaresca no sertão brasileiro, que com Suassuna se acomoda nas páginas de um romance erudito, tem raízes mais antigas, no entanto, na mesma velha tradição popular e oral da qual o romance picaresco se alimentou na Espanha do Século de Ouro. E se esse fenômeno se dá, de forma especial no romance do escritor paraibano, será porque, além dos aspectos que defende Mario González sobre os quais incide o desenvolvimento histórico da própria picaresca, inclusive em sua transposição geográfica, outras questões, de natureza muito particular, irão contribuir.

A aproximação, que se faz recorrentemente entre o sertão nordestino e o medieval europeu, pode responder por alguns desses argumentos sobre a presença da picaresca – amplamente compreendida - no sertão, antes de plasmar-se no quadro do romance erudito brasileiro. Os trabalhos de Câmara Cascudo, de Jerusa Pires Ferreira, de Marlyse Meyer, de Lygia Vassalo - entre outros nomes da crítica literária brasileira -, dos medievalistas Paul Zumthor e Luis Weckmann, são uma prova consistente do interesse que o tema desperta. Seria de supor-se, portanto, que fatores que se apóiam nesse paralelo irão contribuir para a escritura d' *O Romance da Pedra do Reino* tal como o configura seu autor, que se apóia no ressoar de ecos que vêm de além-mar e de outras vozes que o passado devolve. Embora não se

deva apoiar apenas no paralelo entre certas condições da Espanha seiscentista, quando e onde a picaresca surge e o sertão, serão também essas condições que justifiquem a sua presença, compreendida de forma mais ampla, naquela região.

As particularidades já apontadas sobre o sertão brasileiro, sua conformação social, as adversidades que seu povo deve enfrentar, tanto dadas às desigualdades que sua estrutura sócio-política e econômica promove, como aos seus rigores climáticos e geográficos, favoreceram a que, desde cedo, sua população majoritariamente analfabeta se aferrara no tangente às manifestações culturais, tanto aos elementos da tradição heroica, como ao riso. Nisso pensaria Oswald Barroso ao compor esses versos sobre o reisado, uma das tantas festas-folguedo que estabelecem o calendário dos nordestinos:

Sobre o rosto ralo
brilho de cetins e pedrarias.
Sobre o corpo gasto
cintilações de anéis e coroas.
Sobre a pele pobre
turbilhões de cores e miçangas
levitações de sedas
tatuagens e tinturas.
Quem são esses homens
de tez encardida
e passos graciosos?
Quem são esses magos
de magras figuras
e riso na boca?
Quem são esses reis
sem níquel no bolso
mas fartos de festa?
Deviam se maldizer e dançam.
(BARROSO, 1996, p. 3).

Nestes folguedos percebe-se nitidamente, através da presença dos elementos brincantes, o outro viés desse povo que alegoriza a vida em seus elementos trágicos e dramáticos. Mesmo quando destituída de música, a oralidade influi decisivamente no arraigo destes temas, tal como na Idade Média - celebrando um círculo com a cultura letrada - e será responsável por fenômenos tais como o surgimento de histórias dos pícaros – amarelinhos, ou quengos, como são chamados no sertão e que pululam no repertório popular de histórias. Quando esses personagens desapontam no cordel, suas histórias já

são populares. De mais a mais, conforme se afirmou anteriormente, o cordel é um suporte de textos que são concebidos para a voz. Dessa forma, o folclórico Pedro Malazartes descendente de seu homônimo português e do espanhol Pedro Urdemales dará origem a João Grilo, Cancão de Fogo, João Sabido e outros tantos “quengos” que encarnarão o tipo “sertanejo” astucioso. Esses “pícaros” pisam, nas feiras e caminhos rurais do sertão, os calcanhares dos lazarinhos de além mar.

Este é um fenômeno, não sem antecedentes entre os países hispano-americanos, nos quais, dito personagem, com direito a manter nome de batismo¹⁶⁷ e mais, incorporara-se, plenamente, às culturas narrativas de cada país (refrãos e ditos, contos e tradições, jogos e poesias populares).

Há, ainda, nesses personagens ecos inequívocos da literatura ibérica, castelhana culta, mas precisamente, as que ainda são contadas ou cantadas pelo Romanceiro Popular Nordeste. Lembre-se que Câmara Cascudo em seu *Cinco Livros do Povo*, afirmara ser Cancão de Fogo uma espécie matuta do Lazareto de Tormes, Guzmán de Alfarache ou Estebanillo González, para ele, quengos finos da velha Europa.

Entre as histórias aqui recontadas há uma que vem do *Libro de buen Amor* do Arcipreste de Hita que, depois de muito tempo no domínio popular, foi escrita nos versos de um cordel popular intitulado *João Desmantelado enfrenta o grande sábio do reino* de autora de Serra Azul, cognominado, Piúdo. Este folheto ilustra muito bem a recriação local de um tema medieval. Pode-se cotejar sua história com um dos contos do *Libro de Buen Amor* do Arcipreste de Hita, que fala justamente sobre o alegrar-se, tema antecipado em seu caput: “Aquí *fabla de cómo todo omne entre los sus cuidados se deve alegrar, e de la disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron*”. (ARCIPRESTE DE HITA, 1999, p. 21-24).

Em seus versos o autor narra uma disputa entre um sábio grego e um pícaro, um velhaco romano, disfarçado de sábio. O motivo de tal disputa é a demanda romana pelas leis gregas e a recusa dos gregos em entregá-las, sem que os romanos provem que têm o conhecimento necessário para usá-las. Pactuam que haverá um debate e que o diálogo se dará em gestos, uma vez

¹⁶⁷ Com pequenas variações, o Pedro de Urdemalas espanhol, às vezes, transforma-se em Pedro Urdemales, Pedro Urdimale, Ulimale o Undimale, na América.

que um não entendia o idioma do outro. No final, se vencessem os romanos, poderiam usar as leis gregas, do contrário, provariam que não estavam aptos para isso. Para pôr à prova a capacidade do romano, o grego mostra-lhe o dedo polegar, ao que responde o velhaco mostrando-lhe três (o polegar e outros dois). Em seguida o grego estende a mão espalmada na direção do romano, este, mostra-lhe, então, o punho fechado. O grego faz uma reverência e dá por perdida a disputa. Logo, confirma diante de seus pares que “*Merecen los romanos leyes yo no gelas niego.*”, explicando-lhes: “*Yo dixé luego qué era todo a la su [de Dios] voluntad; Respondió que en su poder tenía el mundo, e diz verdat. Desque vi que entendien e creyén la Trinidad, Entendí que merecien de leyes certenidat*”. Ao ser indagado pelos seus sobre o surpreendente diálogo, o romano conta sua versão:

Dixom que con su dedo que m´quebraría el ojo;
 D’ esto ove grant pesar e tom´gran enojo,
 E respondíle con sana, con ira e con cordojo,
 Que yo le quebraría ante todas las gentes,
 Con dos dedos los ojos, y con el pulgar los dientes
 Díxome en pos esto, que le parase nientes,
 Que me darié gran palmada en los oídos retinientes;

 Yo le respondí que le daría a él una tal punada
 Que en tiempo de sus días nunca la viesse vengada.
 Desque vioque la pelea tenía mal aparejada,
 Dexóse de amenazar do non le preciavan nada.
 (ARCIPRESTE DE HIT. 1999, p.23-25).

A fonte do conto do Arcipreste é seguramente oral e popular, tal como a do cordel *João Desmantelado* de Serra Azul, o Piúdo, seria uma espécie de variação sobre o tema hitiano transportado para as páginas do Romanceiro Nordestino. Aqui se comprova uma afirmativa de Maria Rosa Lida¹⁶⁸ (1976 apud RIVERA, 1985, p. 7) sobre o conto popular e sua permanência: “buena parte de los cuentos que han recibido redacción artística pertenecían ya al pueblo y continuaron viviendo en él independientemente de su formulación literaria” e se pode concluir afirmando que esse “pueblo” ao que se refere Lida, obviamente não equivale à nacionalidade.

Mario González observa a radical ruptura que esse episódio representa com a tendência ao didatismo, traço da literatura erudita de então.

¹⁶⁸ LIDA, María Rosa. **El cuento popular y otros ensayos**. Buenos Aires: Losada, 1976.

Segundo o autor, o episódio aponta para a ambigüidade da linguagem, que deixa clara, segundo ele, “a pluralidade de sentidos subjacentes ao seu texto” (2010, p. 116), o que necessariamente converte o leitor em responsável pela interpretação do livro.

No Brasil, os pícaros folclóricos, cujas histórias circularam oralmente durante séculos, ingressam nos registros da escritura, graças aos esforços dos folcloristas e do suporte do cordel. Malazartes primeiro e depois João Grilo, nascido há mais de um século, assim como seu irmão caçula, Cancão de Fogo, seguem sendo tópicos desses folhetos e proliferando pares seus até a atualidade. Suas histórias, no entanto, se renovam. Recontadas as primeiras, outras tantas aparecem de tempos em tempos, comprovando a vitalidade da tradição e, no caso em especial de que se trata aqui, que o espírito pícaro do nordestino sobrevive ao tempo e às adversidades, ou, por outra, aprendeu também a burlá-las.

Essa lição, Ariano Suassuna conhece bem. Será desses pícaros populares que alimenta seu teatro, reconhecendo-lhes as raízes europeias em Plauto e, principalmente, em *Lazarillo de Tormes*, Suassuna os transforma nesses sujeitos que chamados pela crítica de pícaros, malandros ou neo-pícaros, serão para o sertanejo, puro e simplesmente, quengos. Respondendo ao desejo de entronizar a cultura popular do sertão, e com ela esse seu importante viés, no quadro da literatura erudita nacional, Suassuna os abraçará em sua obra.

2.3 LIVROS DE CAVALARIA E ROMANCE PICAresco: ANTAGONISMOS E CONVERGÊNCIAS

2.3.1. As convergências – Aspectos temáticos e formais

A estrada é ainda o meio de conhecer, descobrir e se aventurar, para os que andam a pé ou a cavalo. A viagem é uma experiência comum entre os cavaleiros e os pícaros. É, na verdade, o traçado expositivo de suas

aventuras. A aventura do cavaleiro, igual à do pícaro, inicia-se quando, deixando seu lugar, ele parte para o desconhecido perseguindo um objetivo, empreendendo uma busca. O pícaro inicia-se na aventura picaresca, da mesma forma que o cavaleiro, ao deixar sua casa. Ambos compartilham o destino de viajantes, ambos saem em uma busca obstinada, sem um rumo certo, propõem-se apenas a alcançar os seus objetivos ao longo de suas jornadas.

Nenhuma narrativa cavaleiresca ou picaresca pode constituir-se como tal sem que haja um deslocamento físico, de seus protagonistas. Se, por um lado, a viagem do cavaleiro - e a condição mesma de cavaleiro - pressupõe a montaria de um cavalo, a viagem do pícaro, será, via de regra, uma jornada a pé. No curso de suas viagens, ambos os personagens viverão aventuras, e essas constituem o núcleo da narrativa. Enquanto alguns cavaleiros perambulam, nas páginas das mais das obras, por reinos imaginários e geografias inexatas ou inexistentes, em alguns livros de cavalaria espanhóis, nos quais a crítica aponta uma aproximação com os livros de viagem, a geografia de seus cavaleiros limita-se aos reconhecíveis caminhos da Espanha - como é o caso de *Crónica de Adramón*¹⁶⁹ entre outros -, geografia familiar ao personagem pícaro que os recorrerá igualmente. Seu horizonte, bem mais restrito que o do cavaleiro, não se expande além da Espanha e, quando o faz, será em direção à Itália ou à América, territórios sob domínio espanhol. Ou seja, seu horizonte não se amplia em outras direções já que os seus motivos (o motivo de sua condição) estão fortemente arraigados àquela sociedade.

O pícaro é um ente solitário, destituído de qualquer vínculo social ou familiar, vaga, quase sempre desacompanhado, e, excepcionalmente, manterá alguma relação, que não chega a ser de amizade, mas de cumplicidade. Tal qual o pícaro, o cavaleiro também viaja solitário, a despeito de estar integrado em uma instituição - a feudal-cavaleiresca - que lhe dá respaldo simbólico e o integra em meio à sua sociedade.

Em sua jornada, haverá, para ambos os personagens, um momento de iniciação, que no cavaleiro se configura como um ritual iniciático, conduzido

¹⁶⁹ Segundo Emilio José Sales Dasí (2002, p. 405-406), em *Crónica de Adramón* - livro de cavalaria anônimo conservado em manuscrito - a geografia, diferentemente daquela narrada em *Amadises e Palmeríns*, está bem mais próxima da realidade e é muito mais familiar ao leitor.

de maneira solene. O ritual tem o valor de transferir ao personagem algumas qualidades suficientes para que ele enfrente sua prova seguinte, que envolve sempre a defesa ou a salvação de alguém desvalido. Na picaresca há um momento de descoberta. Em *Lazarillo* ela se dá com a pancada que lhe aplica o cego, contra o touro. Será o cego, portanto, que lhe transmitirá as condições necessárias para enfrentar a vida.

Há ainda, entre o pícaro e o cavaleiro outro principio que os une. Ambos se dedicam a um serviço, o primeiro será, em muitos casos, criado de vários amos, o segundo será vassalo de uma dama. O princípio de serviço no cavaleiro costuma manifestar-se, portanto, através do vínculo amoroso e no pícaro, como servilismo a um amo.

A motivação de ambos, pícaro e cavaleiro é a ascensão. O pícaro deseja ascender socialmente, quer impor-se pela farsa à sociedade que o repudia; o cavaleiro deseja igualmente ascender, porém seu objetivo é a fama, a honra e o reconhecimento de seus pares. Perseguindo esses objetivos, o cavaleiro tratará de superar-se e transpor os obstáculos que porventura surjam em seu caminho usando todas as armas de que dispõe. O pícaro também demonstra igual perseverança na consecução de seus objetivos, usando as suas armas, a astúcia, o dissimulo, a trapaça.

As origens da picaresca serão encontradas no folclore e na tradição popular oral. O autor de *Lazarillo* reúne em sua narrativa, e em torno a seu personagem, aventuras dispersas no anedotário popular, nos contos e tradições populares. Os motivos literários¹⁷⁰ são conhecidos inclusive, à raiz da iconografia que os celebra. Assim, os roubos do pão do clérigo e o artifício da cobra, o roubo do vinho do cego com o canudo, entre outros mais. Embora tenham na literatura escrita sua fonte mais imediata, os livros de cavalaria apresentam também motivos literários que devem muito às fontes folclóricas. A própria repetição desses motivos, uma exigência para que se configurem como tal, com pequenas variações adaptativas, comprova sua antecedência com respeito à matéria tratada. Assim, o tema do abandono de uma criança, poderá

¹⁷⁰ Na definição de Cacho Blecua, o motivo literário pode ser definido “como una unidad narrativa recurrente y estereotipada de contenido (apud BUENO SERRANO, 2007, p. 101); Karla Xiomara Luna Mariscal define motivo como: “la unidad menor significativa de esa codificación [elementos caballerescos].” (2007, p. 347) Ou, segundo Thompson (1996, p. 10): “the smallest element in a tale having a power to persist in tradition”.

repetir-se em mais de uma obra de maneira tal que remeta claramente a um motivo popular reconhecível. Ana Carmen Bueno Serrano (2007, p. 106) dá o exemplo de um dos motivos recorrentes, o “abandono de uma criança pelo seu cuidador” que poderá variar e surgir como o abandono por medo de algo (rugido de leoa - *Amadís*, aparecimento de dez corsários negros – *Lisuarte de Grécia*) ou por motivo de honra (O abandono de filhos extra-conjugais).

Os livros de cavalaria e os romances picarescos têm seu desenvolvimento narrativo concentrado em torno das aventuras de seus respectivos protagonistas. Esta jornada do cavaleiro e do pícaro, anteriormente tratada, não é apenas um tema recorrente nos relatos, o princípio de viagem é, no arcabouço estrutural do romance picaresco e nas narrativas cavaleirescas, um elemento formal que dá coesão à trama. A viagem será, na perspectiva estrutural, o elemento de continuidade e também de corte. Pressupõe dois momentos, a chegada e a saída, entre os quais ocorrem as aventuras. Mas o percurso dos protagonistas será, em muitos casos, interrompido e re-iniciado, e essa estratégia marca, especialmente no caso da picaresca, o fechamento de uma etapa ou de uma aventura e o início de outra.

A estrutura episódica que caracteriza a narrativa dos livros de cavalaria e dos romances picarescos permite aos dois gêneros que recorram às interpolações e às digressões. Os livros de cavalaria o farão através do entrelaçamento de aventuras, já aludido. À narrativa principal, somar-se-ão as aventuras de outros cavaleiros e, embora se retome a narrativa principal, algumas dessas aventuras interpostas podem ser demoradas, cedendo passo, às vezes, a uma terceira narrativa, antes de retornar à principal. Essas obras apresentam ainda digressões significativas no corpo da narrativa principal, que podem variar indo desde pequenos conselhos práticos, dirigidos às damas, para clarear os dentes, até verdadeiros tratados, à maneira de manuais cavaleirescos, nem sempre devidamente contextualizados. Pode-se ainda encontrar longas digressões, sobre lugares percorridos, que se assemelham aos textos de livros de viagens, em voga à época. Neste caso, em particular, as descrições remetem a uma geografia familiar.

Na picaresca são comuns, em algumas obras, as digressões de natureza moral, pregação ou confissão, e neste caso são postas em boca dos personagens, ou ainda no seu prólogo, quando o narrador dirige-se ao seu

destinatário. Em outros casos, a narrativa recorre ainda às interpolações. Estas, diferentemente do que ocorre nos livros de cavalaria, apresentam textos de tipologia diversa. A estrutura compósita que resulta desse procedimento nos romances picarescos está, quase sempre, justificada através de argumentos contextuais, entre os quais são recorrentes, a contação de uma história e, no caso das pícaras, em conversas íntimas ou com um interlocutor inanimado (a pluma, o papel).

Esse acúmulo de histórias constitui a *amplificatio*, que, em ambos os casos se dará também num nível linguístico-semântico, ou seja, a *amplificatio* narrativa deriva em *amplificatio verborum*. A narrativa seca e econômica do *Lazarillo de Tormes* será adensada substancialmente nos romances do século XVII. As digressões serão sempre mais numerosas e o *amplificatio verborum* seguindo as convenções literárias do barroco, far-se-á ver de modo pronunciado em alguns poucos textos, como será o caso do *El Buscón* de Quevedo, onde o autor faz gala de sua erudição e manejo das técnicas conceptistas.

2.3.2. Os antagonismos – Aspectos temáticos e formais

Embora o desenvolvimento narrativo dos livros de cavalaria e dos romances picarescos estejam concentrados em torno das aventuras de seus respectivos protagonistas, há uma significativa diferença que diz respeito ao motor dessas aventuras. Nos livros de cavalaria, essas aventuras têm, costumeiramente, no amor, uma de suas grandes motivações, sem falar no desejo de conquista que também identifica seus protagonistas, enquanto o estímulo do pícaro é de natureza material. A motivação do protagonista picaresco para lançar-se à aventura será a ascensão social, objetivo para o qual trata de aproximar-se dos “bons”, entendendo-se por “bom” aquele que tem posses. Para isso, o pícaro empreenderá sua jornada e essa, tal como nos livros de cavalaria, constituirá o eixo da sequência narrativa.

Para ambos, as aventuras têm como ponto de partida a pré-história do herói. O cavaleiro tem origem nobre e, às vezes, real, embora o

desconheça, e estabelece como objetivo a busca dessa identidade misteriosa. Essa ascendência nobre do cavaleiro ficará assentada na narrativa através de alguns tópicos e motivos literários, alguns dos quais remetem à Bíblia. O pícaro, em contrapartida, tem origens marginais e em sua narrativa ele faz questão de desfiar, não apenas sua linhagem, mas os vícios e chagas dessa ascendência vil, que lhe servirá como pretexto para suas próprias ações. Conhece sua identidade, mas a nega, na medida em que busca ascender através de um processo de mascaramento e apagamento de seus vínculos, com os quais rompe ao deixar sua família para já não retornar. O pícaro não formará uma família e muito raramente se envolverá com mulheres, quando isso acontece, a relação é puramente carnal. A mulher é idealizada nas narrativas cavaleirescas e é merecedora das aventuras do cavaleiro.

Nos livros de cavalaria, o herói goza de fama, tem valor e valentia enquanto o pícaro é medroso e vive na obscuridade, encarna a desonra e parodia a honra. Naqueles, o herói se destaca por sua bravura, mas chega a igualhar-se a outros cavaleiros cujas aventuras se entrelaçam com a sua, sem que isso lhe retire o protagonismo da história principal. Quanto ao romance picaresco, pode-se dizer que o protagonista se destaca consideravelmente com relação aos outros personagens, que em sua maioria não recebem sequer nomes, mas, diferentemente do herói cavaleiresco não exhibe a aura de dignidade do primeiro, revelando-se, como se sabe, um indivíduo marginal, um sobrevivente em um mundo que lhe é hostil, desde a tenra infância. Isso o leva a se colocar contra a ordem social que organiza as relações entre as pessoas, apresentando-se como um golpista, um indivíduo cheio de urdiduras, de quem a malícia é a grande companheira de viagem. O pícaro não dispõe de outro recurso que sua astúcia para ascender e conquistar uma posição de honra na sociedade que o despreza.

O nascimento do herói é às vezes precedido de algum sinal e em muitas circunstâncias se dá a partir de alguma infração das normas religiosas ou sociais. Partindo desse pressuposto dos sinais do nascimento, o herói não escapa de sua sina ou missão, que é sempre muito nobre e está dirigida em benefício de terceiros. Deve sempre salvar alguém da desonra ou da morte. Quando empreende suas aventuras, o cavaleiro recebe a proteção de um mago ou feiticeiro, homem ou mulher. Possui, por mérito em algum combate ou

por doação, objetos mágicos que o ajudam, e poderes sobre-humanos. Esses objetos são também um recurso para o narrador que através deles soluciona situações insolúveis do ponto de vista da verossimilhança narrativa. Por outro lado, o nascimento do protagonista da picaresca não acusa nenhum desses sinais, e, quando o faz, a referência parodia o nascimento do herói, como é o caso, por exemplo, de Lázaro que nasce no Rio Tormes, tal qual Amadis, deixado em uma arca no rio, que logo chegou ao mar e por isso chamou-se-lhe Donzel del Mar. Pode-se ainda falar no nascimento do “pícaro”, que merece destaque na narrativa. Ou seja, o pícaro nascerá realmente no momento em que toma consciência de sua situação. No começo da trama o personagem é apenas um menino marginalizado, que vive em precárias condições, morais e financeiras, o que se poderia chamar, seguindo as ideias de Mario González, de período da “infância”, quando ele apenas assiste a tudo. Será no período de “aprendizagem” que o pícaro surgirá.

A lei da fome é na picaresca constantemente referida. A comida é escassa e, com poucas exceções, aparecem com descrições específicas. Não há alusão à comida e sim à falta dela. Nos livros de cavalaria, há descrições da Corte, ambiente de sociabilização do cavaleiro, e nela reúnem-se quase sempre em volta da mesa e das comidas. Quando na corte, os cavaleiros são descritos ricamente e suas maneiras discretas são tão louvadas como o é sua valentia em combate. Nos livros de cavalaria aparecem os jogos, torneios e ordálios, um universo simbólico totalmente estranho ao pícaro cuja sociabilidade praticamente inexistente.

Ao final de seu percurso, o cavaleiro conquista seus objetivos, obtém fama, prestígio e além de ser restituído à sua posição de origem, nobre ou real, casa-se, sacralizando um matrimônio secreto, ou não. Seu filho, o primogênito ou o segundão, dará continuidade às suas aventuras. O pícaro não termina suas aventuras “no auge de sua boa fortuna”, ainda que assim o diga. Nos romances picarescos, onde há implícita, em muitos casos, uma crítica social, mas também uma lição e uma moral – (...) desde sus principios añadí como por vía de resumpción o moralidad (...) consejos y advertências útiles (ÚBEDA, 2001, p. 398) - este, ou será literalmente condenado (remando em galés, exilado, etc) ou o será metafóricamente falando (inclinação natural para a

delinquência definido já desde o nascimento e que, em certos casos, se reafirmam pelo casamento, como nos casos de Lázaro e da Pícara Justina).

Os livros de cavalaria, por sua índole fantasiosa, dialogam preferencialmente com o passado, um passado distante e impreciso. Os romances picarescos dialogam com uma realidade sócio-política de seu momento. Desta forma, diante das adversidades impostas pela estrutura social de seu tempo e pela sua própria condição, o pícaro terá que enfrentar a fome como primeiro adversário, e sua história será narrada com verossimilhança, à luz dos fenômenos sociais de seu tempo. A fome do herói é apenas de fama, e isso ele obtém, enquanto o pícaro enfrentará a sua como um fantasma a persegui-lo. O espaço não está definido nessas obras. Se por um lado a geografia dos livros de cavalaria habitualmente não remete a nenhum lugar identificável (ou facilmente identificável), o espaço do pícaro é insinuado. O pícaro está rodeado de referências concretas, nem sempre distintivas de um lugar em particular. A arquitetura maravilhosa dos livros de cavalaria assume, na picaresca, a paisagem urbana ou interiorana, muito pouco descrita.

Finalmente, constata-se ainda que os livros de cavalaria, via de regra, omitem qualquer alusão ao tempo, externo ou internamente ele não é definido. Essa imprecisão da cronologia externa das ações se dá também com relação à cronologia interna do relato, são raras as alusões ao passar do tempo. Por outro lado, o fato de que o cavaleiro, ao sair em sua jornada já é adulto, retira do leitor esse indício cronológico. Na picaresca, fazem-se algumas poucas referências ao tempo interno da narrativa e, deixam-se assentadas datas possíveis do momento histórico em que se passa a história. Não é o mais usual que haja nos livros, nos fatos que narram, referências históricas que possam indicar o período em que a ação transcorre, no entanto, o leitor guiar-se-á, sobretudo, pelo processo de crescimento do personagem que passará da infância, à juventude e à vida adulta.

Os heróis cavaleirescos, embora enfrentem um sem-fim de aventuras, não passam por transformações advindas da passagem do tempo ou das adversidades enfrentadas. Conquistam a honra, mas sua trajetória é previsível e ele evolui apenas do ponto de vista das normas cavaleirescas. As ações se antepõem, em termos narrativos, ao aprofundamento psicológico dos heróis, e, embora haja um repertório de façanhas atribuíveis a cada cavaleiro,

trocando-se os personagens de um a outro contexto, não se sentiria nenhuma diferença. O tipo se sobrepõe amplamente ao personagem. Bakhtin afirma que a “*novela de pruebas*”, aqui identificada com os livros de cavalaria, caracteriza-se por se estruturar sobre uma série de provas pelas quais o herói passa. Essas provas têm diverso caráter e o herói que as realiza permanece invariável quanto ao seu triunfo ao longo de todo o relato, ou seja, seus atributos como herói vencedor aparecem desde o começo. (GIL-ALBARELLOS, 1999, p. 80). Ainda com Bakhtin identificamos o pícaro com o herói *novelresco* que se humaniza e se transforma em indivíduo marcado pelo adevir temporal. O pícaro tem uma estrutura complexa, tem uma identidade reconhecível entre seus pares literários. Enquanto os cavaleiros têm um trajeto linear, o pícaro perfaz um trajeto que remonta à sua ascendência, se recrudescer no “despertar” até chegar ao castigo exemplar. (ALFARO, 1977, p. 21). O casamento do herói não responde apenas ao apelo do amor cortês nos livros de cavalaria. Através dele, o cavaleiro terá uma descendência que permitirá a continuação de suas aventuras. Há então linhagens cavaleirescas, assim como, mais raramente, pode haver mais de uma publicação sobre as aventuras de um mesmo herói. A história do pícaro não tem continuação - isso constituiria um descrédito à sua suposta regeneração -, a que ele indiretamente acusa haver conseguido, e aquela onde se encontra como narrador. A perspectiva temporal dupla é outra característica da picaresca ausente nos livros de cavalaria.

Narrador de seu próprio destino, o pícaro o faz em uma sucessão de episódios independentes, cerzidos apenas pela sua presença, traço que o distingue frontalmente do cavaleiro, o que é fácil de entender, uma vez que sua vida não corresponde a material digno de quem a narre, a não ser ele próprio.

À narrativa em terceira pessoa dos livros de cavalaria, opõem-se, pois, à de primeira pessoa, em estilo epistolar da picaresca. O leitor, receptor passivo das aventuras cavaleirescas, vê-se interpelado no momento em que abre o livro, preso pelo apelo que constitui a recepção de uma carta confissão. Não poderá, mesmo passado o impacto inicial, acomodar-se novamente, esquecendo-se do apelo inicial. A armadilha que o estilo (pseudo) autobiográfico-epistolar constitui terá sobre ele um efeito dialógico, na medida em que demanda sua atenção e vigilância. O ponto de vista muda radicalmente e apresenta duas novidades. A primeira a considerar-se a partir de um ponto

de vista estritamente literário, a simbiose narrador/personagem. Por outro lado, e considerando uma perspectiva mais ampla que envolve o leitor em seu universo, o fato de que se havia dado voz a um narrador/personagem que tinha uma posição marginal na sociedade, e que, portanto, narrava a partir daquela perspectiva. Sua “voz” é condizente com sua baixa posição dessa forma o estilo será raso, em contraste com o estilo grandiloquente dos livros de cavalaria. A narrativa autobiográfica epistolar do romance picaresco constituiu uma ruptura, não apenas com respeito aos livros de cavalaria, mas com respeito a toda à ficção narrativa até então criada.

3. O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO

Os estudos comparativos, costumam, via de regra, evocar como estatutos da pesquisa os conceitos de empréstimo e influência de um determinado referente com relação a outro. Não raro, o texto que supostamente recebe a influência ou faz uso dos empréstimos é considerado como devedor do texto ou material primeiro. A receptividade aparenta, nesses casos, ser um movimento estático por parte daquele que se aproxima.

Quando se trabalha sob o viés comparatista e, em lugar de cotejar duas obras, coteja-se a presença de (sub)gêneros narrativos literários na obra de um escritor, essa relação se faz ainda mais desequilibrada no cômputo de dívidas. Afinal, trata-se, no caso, de um romance (gênero atual) que tem em suas bases dois gêneros narrativos que lhe antecedem cronologicamente; portanto, não poderiam ocupar no cotejo outro lugar que não o de base, com todas as implicações que decorrem dessa posição. No caso atual, haveria de se considerar, ainda, que o romance em questão nasce de uma cultura muito mais jovem que aquela a qual deu à luz os (sub)gêneros nele cotejados.

O Brasil é um país jovem, nascido para a Europa há pouco mais de cinco séculos e para a literatura em língua portuguesa há menos tempo ainda. Portanto, apesar da consagração e do prestígio de alguns de seus escritores, dentro e fora do país, apesar dos avanços no sentido de um processo de “descolonização” literária, o escritor brasileiro enfrenta ainda o processo da busca de uma identidade cultural e literária.

André Belleau reverte a perspectiva da angústia da influência quando se refere ao tema nos seguintes termos:

[...] Entre os povos jovens, engajados em um projeto coletivo, entre as nações novas e em emergência em que a vastidão da vida deve ser identificada, nomeada e consagrada a todos os possíveis pela virtude da linguagem, a exiguidade do mercado nacional pode acompanhar-se de um benefício exorbitante, de uma oportunidade inaudita, que consiste em dizer as coisas pela primeira vez... Não se trata de dizer coisas novas. Esta esperança é enganosa. [...] Trata-se de dizer ou de redizer as coisas onde não foram ainda proferidas,

com toda a riqueza conotativa, sem a qual não há literatura. (BELLEAU, 1984, p. 91).

A despeito de algum exagero – ou anacronia - na assunção de um ineditismo suposto e da visão algo adâmica dos países jovens, Belleau acaba apontando para a possibilidade da criação original, busca que tem sido uma constante na produção literária brasileira. Essa originalidade, no entanto, não seria absoluta, mas, segundo Silviano Santiago¹⁷¹ (1982, p. 23 apud CARVALHAL, 1992, p. 84), estaria ligada “à diferença que o texto dependente consegue inaugurar”. Segundo Antonio Candido, sob o prisma da relação dialética entre a literatura nacional e a estrangeira, a literatura brasileira tem “sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais, o sentimento de inferioridade”. (CANDIDO¹⁷², 1960 apud CARVALHAL, 1992, p. 83).

Mais difícil, no entanto, para a concepção original é a admissão do não expurgo das bases fundamentais do nosso “novo”, especialmente quando o novo se recobre de uma vestimenta aparentemente antiga. A evocação, anterior, feita à abordagem de Belleau se dá, justamente, levando-se em consideração que o autor da obra, aqui cotejada, embora não se dê ao experimentalismo no âmbito do laboratório da palavra, consegue criar o novo, partindo da tradição e do elemento popular.

Ao observar a convergência dos livros de cavalaria e dos romances picarescos no *Romance d' A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, buscam-se, no presente trabalho, as aproximações, motivo que inicialmente incitou esse estudo comparatista, e os antagonismos. Em ambos os processos, e, notadamente no segundo, na descoberta das diferenças entre as matérias cotejadas, dá-se a comprovação da reciprocidade do movimento, da originalidade da criação. A utilização de certos recursos, o emprego de uma estética particular e de certos códigos, oriundos de épocas e geografias tão apartadas, é já um indicador confiável de um movimento de construção de algo novo. Afirma-se, com Laurent Jenny, que a intextualidade, conceito cunhado

¹⁷¹ SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 23.

¹⁷² CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960, p. 131.

por Julia Kristeva na esteira das proposições de Yuri Tynianov e Bakhtin, “designa não a soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. (JENNY, 1979, p. 14)

A análise do romance de Suassuna e das marcas dos livros de cavalaria, bem como dos romances picarescos, nele impressas, contempla, portanto, o processo de recriação desses modelos estrangeiros nos pontos de aproximação, bem como as divergências, provocadas pelo deslocamento temporal, espacial e, seguramente, pela pessoalidade e personalidade da autoria. Borges demonstra, em seu Pierre Menard, que o texto literário, mesmo quando decalcado de outro, terá em sua face “invisível”, outro sentido quando deslocado temporal e espacialmente.

No âmbito da literatura comparada, cujo foco de atenção converge aqui para a produção popular, particularmente, a nordestina - cotejada com um modelo europeu -, acudimos ainda aos conceitos teóricos e aos resultados práticos da professora e pesquisadora paraibana Jerusa Pires Ferreira. Em seu estudo sobre a cavalaria nos folhetos de cordel, referindo-se ao que importa no resultado final do texto (re)criado - no caso, um texto popular - a autora afirma:

[...] atentando, porém, ao caráter de variação, à permanente recriação, aos mecanismos adaptativos que têm tanto peso e que se oferecem como índices da história social dos grupos que os produziram. O texto popular aí enfocado, geralmente em condições pós-modernas e fortemente arcaizantes, se apresenta como uma espécie de grande texto, na medida em que se articula pelos mesmos códigos, segundo o semiótico Lúri Lotman. Por sua vez se firma e confirma no tratamento individualizado, como se pode ver na expressão poética de cada criador/recriador. É desse grande texto, das soluções adaptativas, de sua poética que são captadas as significações míticas e sociais, e não ao contrário. (FERREIRA, 1993, p. XV).

Tratando, portanto, não de uma obra em particular, mas de um conjunto, no caso as histórias veiculadas nos cordéis de inúmeros autores, de épocas e localidades diferentes dentro do recorte regional (Nordeste, principalmente), Ferreira ressalta, no fragmento acima transcrito, um fato (a presença da cavalaria no cordel), a necessidade de adaptação da matéria à

criação local (criação literária popular) como índice revelador da história social de certo grupo, e o fato de que, embora se opte pela análise do conjunto, essas marcas adaptativas se confirmam também num plano individual. Por fim, “Há um convite a perceber-se como se dá a criação, ligada a uma coesa malha de procedimentos e sentidos. A perícia do poeta consiste na habilidade de transformá-la, sem, no entanto, romper os fios” o que garante, segundo Ferreira, “sua aceitação pela comunidade de que provém e a que se dirige” (FERREIRA, 1993, p. XV). Com essa concepção, a autora de *Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas* (1993) motivava-se a construir um método, uma teoria crítica do texto popular, rumo à sua poética.

A presente análise torna-se mais complexa na medida em que o objeto de estudo não é a criação popular imediatamente influenciada pelo modelo europeu, mas um romance, que, embora inserido no âmbito da cultura erudita, abebera-se nessas fontes populares, mas o faz também diretamente nos modelos estrangeiros. Processo que se dá, portanto, em segunda mão e diretamente.

As estruturas acomodáticas ideadas por Ariano Suassuna para compor seu romance, sob o influxo dos livros de cavalaria e do romance picaresco espanhóis, apoiam-se na incorporação da arte e da mitologia popular nordestino-sertaneja, em cujas características híbridas se acentuam os traços ibéricos. Características entrevistas pelos postulados do Movimento Armorial e na prática de seus artistas. Portanto, à margem do deslocamento da relação de fontes e influências e de uma situação de dependência, para entendê-la como um “processo natural e contínuo de reescrita dos textos” (CARVALHAL, 1992, p. 51), Suassuna parece sentir-se motivado por um sentimento de débito, dado à importância que atribui às artes populares e ao vínculo afetivo que com elas mantém. Em retribuição, o escritor empreende um esforço de levar ao público erudito esse acervo popular tradicional. Ariano Suassuna considera, por exemplo, que o Romanceiro Popular do Nordeste é o maior e o mais variado romanceiro vivo do mundo, e assim ele afirma, “por causa da injusta discriminação a que já me referi [...] é deixado de banda nos estudos literários universitários do Brasil.” (SUASSUNA, 2008, p. 152). Afirmativa que vai ao encontro do que sugere Néstor Canclini, quando assevera que:

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos. (CANCLINI, 2000, p. 205)

Além de ser um profundo conhecedor das manifestações de seu povo, Suassuna, que tem com elas uma vivência íntima e longa, enxerga o papel da mediação da tradição artística popular como elemento fundamental para obter em sua obra a autenticidade desejada. Desafio - reconhecem intelectuais de várias latitudes - de difícil consecução. Entre nós, já afirmara Haroldo de Campos¹⁷³: “escrever [...] na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar”. (CAMPOS, 1981, p. 23) apud CARVALHAL, 1992, p. 80).

Suassuna remonta ao período em que houve a cisão entre o popular e o erudito, quando, com o advento das ideias humanistas e da estética renascentista, a Europa assume a cultura de origem “greco-latina” como padrão, em confronto com o pitoresco ou exótico do que para essa cultura representa a alteridade. A dialética do barroco, através de alguns grandes autores e obras, re-estabelece na Península Ibérica e, mais precisamente, na Espanha, alguns vínculos entre a literatura cortesã e erudita, com a épica popular do *Romancero* e a tradição dos contos orais. Isto, em menor medida, já o haviam feito os anteriores livros de cavalaria e o faziam os romances picarescos.

Portanto, tempo, espaço e cultura interferem nos processos de recriação literários. Jan Mukarovsky, estruturalista tcheco, enfatiza que a obra literária não está isolada: ela faz parte de um grande sistema de correlações, o que leva à compreensão de que essa (re)criação não pode ser analisada como um processo inócuo e isolado. Assim, interessará para a literatura comparada outros aspectos alheios à sua estrutura interna, o que leva à ampliação da

¹⁷³ CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. **Colóquio Letras (65)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul. 1981.

perspectiva, tal como proposto por Yuri Tynianov e Bakhtin. É de interesse conectá-la ao contexto histórico-cultural e linguístico a que pertence. Essa abordagem conduz a um alargamento da perspectiva que deve envolver a observância de ditos aspectos.

O processo de recriação dos modelos ibéricos, que interessam particularmente a este trabalho, superposto às peculiaridades de cores mais locais de uma escrita singular, tal como a de Suassuna em *A Pedra do Reino*, resultará, portanto, da confluência de vários fatores de natureza literária ou não. Por um lado intervêm os fatores sociológicos, antropológicos do Nordeste rural, fatores históricos, em especial, os eventos das décadas de trinta dos séculos dezanove e vinte; por outro lado, os fatores literários mediados pelas particularidades da estética proposta pelo Movimento Armorial. Estabelecer os caminhos que Ariano Suassuna trilha na construção do romance para chegar aos seus temas, formas, recursos estilísticos expressivos, ideias, sentimentos e registro de ressonâncias afetivas (CIONARESCU¹⁷⁴, 1964 apud NITRINI, 2000, p. 129) e ideológicas significa descobrir os processos através dos quais se estabelece o diálogo entre o *Romance d' A Pedra do Reino* e os livros de cavalaria e o romance picaresco.

Entre outras articulações possíveis, o Romanceiro Nordestino, como um todo, e, em particular, os folhetos de cordel, as manifestações populares e a religiosidade sertaneja oferecem dados sobre esse processo, reconhecendo a importância desses elementos na obra do autor e seu papel de possível intermediário entre tempos e culturas.

¹⁷⁴ CIONARESCU, A. **Princípios de Literatura Comparada**. Tenerife: Universidad de la Laguna, 1964.

3.1 O CORPO DO ROMANCE

Volvamos a esta idea de totalidad, inevitable, ya lo dijimos, siempre que se habla de la novela. [...] El divino estenógrafo no gradúa por una razón muy simple: en su mundo, como en el del Creador, nada está de más, nada es supérfluo, el astro y el guijarro se equivalen como partes complementarias de lo creado.

Mario Vargas Llosa

O *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* foi apresentado à época de sua publicação, agosto de 1971, como parte de uma trilogia com o pomposo nome de *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*. Esta trilogia estaria formada por mais duas obras, a *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* e sua terceira e última parte *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*. O fato de que Ariano Suassuna haja concebido o romance desde o início como parte de uma concepção maior explica algumas questões que permanecem abertas ao final da narrativa. Lança luzes também sobre alguns aspectos relativos à sua feitura, que serão oportunamente comentados e que incidem, inclusive, na disposição temporal da narrativa d'*A Pedra do Reino*. No primeiro caso, fica claro pelas entrevistas que o autor concede e pelos textos que escreve, nos quais faz muitas referências ao romance, que guardava alguns desfechos para a última parte da trilogia. Anuncia, por exemplo, que para o assassinato de Dom Sebastião ele tinha duas soluções que só se resolveriam nesta terceira parte¹⁷⁵.

Por sua vez, a segunda parte da trilogia, *História d' O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* foi planejada em subdivisões e seu primeiro livro - que recebeu como título *Ao Sol da Onça Caetana* - foi publicado na íntegra em 1977. Antes, porém, havia sido publicado em forma de folhetim semanal no jornal recifense *Diário de Pernambuco*, entre novembro de 1975 e maio de 1976. A relativa independência das partes da narrativa assim o permitia. Em 1981, quando o escritor paraibano, anunciou que deixaria de escrever e

¹⁷⁵ Cf. SUASSUNA, 2000, p. 45.

suspendeu, efetivamente, sua presença no cenário literário do país durante mais de uma década, o projeto naturalmente ficou suspenso. Porém, mesmo antes de retirar-se da vida pública de escritor (Ariano nunca abandonou a literatura), Suassuna esclarece que decidira abandonar aquele livro.

O autor admite publicamente que ao escrever as duas primeiras partes da *História d' O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, segundo livro de sua trilogia, cedeu inconscientemente à tentação autobiográfica, escrevendo sua história, escrevendo sobre seu próprio pai. Essa ideia o perseguia há tempos, como ele mesmo confessa: nos primeiros anos da década de cinquenta, tentara escrever uma biografia de seu pai que se chamaria *Vida do presidente Suassuna, cavaleiro sertanejo*. Suassuna, no entanto, não pôde fazê-lo afligido pelo sofrimento que escrever sobre o pai lhe causava. Tentou fazê-lo em forma de poesia e tampouco foi possível. Começou, anos depois, em 1958, a fazer anotações para um longo romance que era o germe da *Pedra do Reino*, romance para o qual fez várias tentativas de escrita, antes de sua concepção atual. No entanto, quando escreveu os dois primeiros livros da segunda parte da trilogia, Suassuna viu que não havia tomado a distância necessária e, por isso, deixou o livro de lado, com apenas essas duas partes escritas.

A primeira parte, *Ao Sol da Onça Caetana*, que havia sido publicada em folhetim e editada em livro em 1977; a segunda, *As infâncias de Quaderna*, saiu apenas em forma de folhetim semanal. Nestas obras, como diz o escritor, o Quaderna não é o mesmo d' *A Pedra do Reino* e a voz que se sobressai será a de Ariano Suassuna. Isso contraria a vontade do escritor. A princípio, para escrever *O Romance d' A Pedra do Reino*, Suassuna se decidira pela narrativa em terceira pessoa e Sinésio seria o personagem central. Ao perceber que sua personalidade dominava o livro, o autor decidiu-se: "Criei então uma *persona*: começou Quaderna a ser o narrador." (SUASSUNA¹⁷⁶, 1971 apud TAVARES, 2007, p. 154). Essa decisão funcionou em certa medida, Quaderna se apropriou da narrativa e impôs à obra, a despeito das várias referências biográficas, a sua própria voz, o que não aconteceu em *Ao Sol da Onça Caetana* e em *As infâncias de Quaderna*, na opinião do autor.

¹⁷⁶ Em entrevista à Revista Manchete, publicada no dia 22 de outubro de 1971.

O *Romance d'A Pedra do Reino* está dividido em cinco partes chamadas por Suassuna de Livros. São cinco Livros – A Pedra do Reino, Os Emparedados, Os Três Irmãos Sertanejos, Os Doidos, A Demanda do Sangral -, numerados em romanos e divididos em sub-partes, que o autor chama folhetos. Estes recebem ainda um subtítulo com a função explícita de indicar ao leitor o assunto ali tratado, como O Caso da Estranha Cavalgada, A Trágica desventura do rei Zumbi dos Palmares, As Armas e os Barões Assinalados, A Filha Noiva do Pai, ou Amor, Culpa e Perdão. Ao todo, são oitenta e cinco folhetos, que, da mesma forma que os Livros, estão numerados com algarismos romanos. Os Livros não têm dimensões equilibradas, o terceiro é mais longo que os outros e, conseqüentemente, tem mais folhetos: são vinte e três, mais de quatro vezes o número de folhetos do último Livro, que tem nove, apenas.

Ariano Suassuna escolheu esse tipo de composição de forma premeditada, movido pelo desejo de resgatar a literatura popular e a tradição literária ibérica. Ele mesmo entregará essa pauta aos seus leitores. Para começar, ao optar por antepor ao núcleo do título – Pedra do Reino – o substantivo Romance, Suassuna quis remeter à palavra, em sua acepção original. O autor explica que

Romance, ou *romanzo*, era aquele amálgama de dialetos surgidos do Latim mal falado, que deram origem às línguas neo-latinas, ou românicas, entre as quais o Provençal, o Galego, o Espanhol e o Português. Poesia em romance – e depois simplesmente romances – eram as gestas épicas do Romanceiro Ibérico que deram origem, em nosso tempo ao Romanceiro cigano, da Espanha, e ao Romanceiro Popular do Nordeste, do Brasil – este como meu romance, não mais ibérico, nem negro, nem índio, mas já brasileiro e Castanho. [...] Assim, quando falo em romance armorial e novela romançal é tendo em vista, ao mesmo tempo, as ambigüidades do termo e a distinção, formulada pela crítica ibérica, entre novela e romance [...]. (SUASSUNA, 1977, p. 130).

Para a denominação de “Livros”, em lugar de capítulos, seria lícito conjecturar que a escolha responderia a uma adesão à nomenclatura que se usou até o século XVII, na Espanha, principalmente onde, para evitar ambigüidades - já que o termo Romance tinha a acepção antes aludida -,

passou-se a usar “livro” para designar obras autobiográficas (*Libro de la vida de Santa Teresa*), bem como obras pastoris (*Los siete libros de la Diana*) e obras do tipo cavaleiresco (*Libro del Caballero Zifar*). (RUBIO TOVAR, 1990, p. 7).

A escolha da terminologia Folheto, para os sub-capítulos, dá-se, como comenta o autor, ao escrever o posfácio de *Ao sol da onça Caetana*, primeiro livro da *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, por motivos aos quais assim se refere:

[...] achei que devia manter [...] o caráter “folhetinesco” que venho imprimindo à *História d’O Rei Degolado* [...] afinal de contas folhetim é uma forma diminutiva de folheto, de modo que eu posso, assim, lembrar o parentesco existente entre os folhetos novelescos, os contos boccaccianos, **picarescos** ou **de cavalaria**, e os folhetos da Literatura de Cordel. (SUASSUNA, 1977, p. 128, grifo nosso)

A desigualdade na divisão do livro, no entanto, não se limita à sua estrutura física e à extensão de cada Livro ou Folheto. Maximiano Campos, em comentário que integra a edição d’*A Pedra do Reino*, como posfácio, assim se refere a ele:

[...] Trata-se de um livro desigual, disforme mesmo, porque, em algumas ocasiões, a sua força o faz assim. Não é um desses romances bem comportados e lineares, não é um livro mofino. Em certas passagens, temos a impressão de estar lendo, na sua prosa, uma poesia sem métrica, uma maneira paradoxalmente barroca e nova de contar e dizer as coisas. (CAMPOS, 2005, p.747-748).

Essa característica da obra vem sendo apontada exaustivamente pela crítica, usando-se, para isso, variados adjetivos qualificativos tais como multiforme, polimorfa, heterogênea, híbrida, diversificada, entre outros, e apontando para questões de natureza classificatórias de gênero. Na obra, Suassuna incorpora ainda imagens gráficas, artifício que extrapola o estatuto da literatura, expandindo-se para o campo das artes plásticas, plenamente sintonizado com a preceptiva interdisciplinar do Movimento Armorial. Este será

um fato que tampouco passa despercebido à crítica. As manifestações que variam desde a mais ácida crítica ao mais assombrado elogio acomodam a teoria e a retórica para tentar abarcar a obra:

Lendo o romance de Suassuna, temos a impressão de estar diante de um grande mural em que o pintor usasse palavras como se fossem as tintas vigorosas da sua imaginação. E estas cores vêm revestidas também de som. Nesse livro, homens, feras, a beleza e a miséria, o sonho e a realidade, o mito e a descrença, o ódio e o amor, nos envolvem e povoam a solidão da nossa leitura. E ninguém sairá impune dessa leitura porque nela encontrará a farsa do mundo a ser representada (CAMPOS, 2005, p. 746).

[...] 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 esse livro tumultuoso de onde escorre sangue e escorrem lágrimas, e há sol tirando fogo das pedras [...] Contudo também poderia ele ser uma crônica [...] mas também é profecia e doutrinação, também é romance de cavalaria e conto fantástico – e romance erótico, por que não? [...] a força do artista obra o milagre da integração do material popular com o material erudito, juntando lembrança, tradição e vivência, com o toque pessoal de originalidade e improvisação”. (QUEIROZ, 2005, p.15-16).

No entanto, será o próprio Ariano Suassuna quem dá as pautas de concepção de sua trilogia, aplicáveis também a cada uma das partes dela concluídas, quando escreve o posfácio para *Ao Sol da Onça Caetana*:

[...] tudo isso é um romance só, uma só **novela**, fundamentalmente épica – um livro dividido em três partes, sendo *A Pedra do Reino* uma espécie de rapsódia introdutória dos temas. *O Rei Degolado* é mais épico, trágico e sertanejo-terrestre, com a Guerra do Sertão Paraibano narrada através de seus três episódios principais – 1912, 1926 e 1930. A última parte, *Sinésio*, *O Alumioso* será mais mítica, de amor e maravilha [...] E lembro que, pelo menos para Quaderna, seu narrador e personagem principal, no seu conjunto, a Obra, o Castelo Sertanejo que ele tenta edificar [...] é, fundamentalmente e antes de tudo, uma Epopéia. [...] uma Epopéia como a concebe um brasileiro sertanejo – uma Epopéia que não se limitasse a examinar somente os Heróis saídos das famílias poderosas, mas que estendesse o conceito do Herói e das famílias trágicas e épicas às famílias ilustres pertencentes à aristocracia do Povo; e também uma Epopéia e **Novela de Cavalaria** que, examinando a sociedade a todos os níveis, partisse das casas-fortes da “Aristocracia do couro” do Sertão para chegar até as mulheres, os almocreves e os tangerinos de gado das empoeiradas estradas sertanejas, isto é, que unisse aos outros, já referidos, o espírito realista, crítico e satírico das **novelas picarescas**. (SUASSUNA, 1977, p. 129, grifo nosso).

Ariano Suassuna, igual a poucos autores, desenvolveu o hábito de intervir em suas obras intensamente através de sua veia de “falador”, a qual se aludiu. Ele o faz em conversas pessoais, como todo bom falador, mas o faz, também, através de declarações à imprensa, entrevistas, ensaios, dentre outras formas de manifestações. Ao escrever prólogos, “advertências” ou posfácios, que são verdadeiras exegeses dos seus pensamentos e intenções, Suassuna tem ido além. Através desses textos, que aderem à obra mesma, na medida em que, muitas vezes, a integram, através do paratexto – posfácio, prefácio -, o autor dialoga com o leitor oferecendo-lhe dados que vão além do que se poderia supor nessa tipologia editorial, onde, quase sempre, o autor entrega a um outro a tarefa de apresentar a obra ao leitor.

Na “Advertência” que introduz o *Romance de Fernando e Isaura*, o autor esclarece sobre a distância entre a data em que escreveu o texto e a época da ação da narrativa. Dessa forma, explica aos leitores atuais sobre a pertinência dos pruridos morais dos personagens do enredo. Mesmo assim, aparentemente anacrônicos, Suassuna os assume também, introduzindo nesta advertência a noção da influência da ideologia do autor, que perpassa a obra. Essa *amplificatio* exegética fica ainda mais evidente no posfácio de *Ao Sol da Onça Caetana*, onde o autor além dos comentários sobre a obra que sai à lume, anuncia a publicação próxima de *Quaderna, o Decifrador*. Neste posfácio, Suassuna tece comentários sobre o livro inédito, aos que inclui os de familiares e amigos escritores. Manifesta-se claramente duvidoso sobre o livro a ser editado, afirmando que não sabe se ele seria, depois de concluído, “uma novela disforme e desagradável ou uma epopéia frustrada, um monstruoso, tedioso e pouco divertido romance picaresco ou uma novela de cavalaria, uma alegoria povoada de miragens”. O escritor conclui seu longo posfácio num tom de desculpa, ao afirmar:

[...] Não fui eu quem escolhi nem sua forma, nem seu tamanho, nem seu modo de narrá-lo: tudo isso me foi sendo imposto aos poucos pelo próprio universo da obra, de modo que, à falta de uma explicação melhor, dou essa – trata-se de uma *lumiara*, disforme e bruta como as enigmáticas *lumiaras* de pedra do Sertão. (SUASSUNA, 1977, p. 135).

Suassuna desfruta, pois, não apenas da possibilidade de comentar suas obras, como também de antecipar aquelas que irão sair a *lume* na sequência. Com isso, o autor, habituado ao exercício de comentar sobre as mesmas em outros âmbitos, retoma também uma prática que antecessores ilustres e de outros tempos, de menor disponibilidade midiática, exerceram.

Miguel de Cervantes, a quem Ariano Suassuna cita entre os autores de sua preferência, com ênfase especial, não tinha, assim como seus contemporâneos, a oportunidade de intervir em suas obras, uma vez lançadas, ou de divulgar novos títulos para seu público. Restavam-lhe apenas os prólogos de seus livros para comunicar suas impressões, preocupações e desejos aos seus leitores. O autor de *Dom Quixote*, aproveitava-os, portanto, muito bem. Investia neles forte dose de inventividade, com fina ironia e habilidade, que resultavam sempre em uma novidade surpreendente. Ele assim o faz quando afirma, no prólogo das *Novelas Ejemplares*, “[...] soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjerias, y éstas son mías propias, no imitadas, ni hurtadas.” (CERVANTES, 2001, p. 19). No prólogo à segunda parte do *Quixote*, anuncia seu *Pérsiles* e a continuação da *Galatea*. Ainda nessa edição, na dedicatória ao Conde de Lemos, Cervantes anuncia novamente a edição em breve de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* cujo término estima para quatro meses, a partir de então:

[...] Con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, **libro a quien daré fin dentro de cuatro meses**, *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se halla compuesto, quiero decir de los entretenimientos; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad posible. (CERVANTES¹⁷⁷, 2004 apud MARTÍNEZ MATA, 2008, p. 19, grifo nosso).

¹⁷⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Ed. del Instituto Cervantes. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia, Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.

Particularmente curioso será, no entanto, que no engenhoso prólogo ao *Quixote* de 1605, onde o autor não faz menções às suas outras obras, surja “[...] la constatación de las incógnitas que la propia novela le produce. Una inseguridad que contrasta con la firmeza de sus ambiciones literarias de que hace gala en otros lugares”. (MARTÍNEZ MATA, 2008, p. 18), e que se manifesta não apenas através dos costumeiros signos de “*afectada modestia*”, como também em vários outros níveis daquele texto introdutório. Haver-se-á de lembrar que os prólogos, embora constituíssem a apresentação prévia à obra, eram escritos *a posteriori*. Dessa forma, o autor poderia manifestar seus sentimentos sobre uma obra acabada. Neste caso, um livro concebido na prisão “donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruído hace su habitación” em situação totalmente adversa àquela de serenidade e sossego, onde “las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento.” (CERVANTES, 2004, p. 7).

Diferentes serão os argumentos quando convida finalmente o leitor para a segunda parte do *Quixote*, dez anos depois. Nela, embora apareça a frase “Nunca segundas partes fueron buenas”, fica claro que essa é a voz do povo, não a do (meta)autor. (CERVANTES, 2004, p. 577). Este, já sabia da aceitação do seu livro e de sua popularidade, tanto é assim que com indisfarçável vaidade põe em boca de seu personagem Sansón Carrasco: “[...] tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de tal historia: si no, dígalo (sic) Portugal, Barcelona y Valencia [...]”. (CERVANTES, 2004, p. 567)

À margem, porém, da ironia característica ou da costumeira imodéstia, Cervantes manifestava acentuada preocupação sobre o destino de suas criações. Entre os prólogos cervantinos, a crítica costuma destacar justamente o de *Persiles*, que, escrito pouco antes de sua morte, reafirmava, como uma grande angústia, o destino de suas obras inacabadas ou apenas planeadas.

O que indica o prólogo da primeira parte do *Dom Quixote* é um Cervantes inseguro, como seria talvez de esperar-se diante de algo novo, sobre aquela que terminou sendo a obra maior da literatura espanhola, bem como um dos maiores patrimônios da literatura universal. Essa obra iria

romper, justamente pelas novidades que apresentou, uma longa tradição literária e assim, configurar-se à proa do romance moderno. Ariano Suassuna parece percorrer um caminho semelhante ao do grande escritor alcalaino, talvez invertido, uma vez que à altura da segunda parte, Cervantes mostrava-se já confiante do sucesso de sua obra, enquanto Suassuna parece intimamente perseguido pela fala de Sansão Carrasco, anteriormente aludida. Sente-se inseguro com respeito à continuidade da trilogia da qual faz parte a *Pedra do Reino*, a tal ponto que chegou a declarar publicamente que *Ao sol da Onça Caetana* e *As infâncias de Quaderna* não mais integrariam a trilogia, por motivos já aludidos. Talvez justamente porque se dá conta de que *A Pedra do Reino* é reconhecidamente uma grande obra, entre as maiores da literatura brasileira, cuja dimensão tem despertado afirmativas contundentes da crítica. Entre essas, a que faz o filósofo e escritor português Antonio Quadros, ao manifestar que “*De imagem em imagem, navegador do visível e do invisível, o homem perde ou acha a miragem*” e, continua Quadros, afirmando que, ainda que não seja concluída nos moldes de sua concepção inicial - como trilogia -, o romance de Suassuna será sempre “uma das grandes obras-primas da literatura de língua portuguesa.” (QUADROS, 1982, p. 270).

Não é de estranhar, portanto, que, entre o autor de *Don Quixote* - a quem, como já se disse anteriormente, foi imputado o estatuto de “presença tutelar”¹⁷⁸ na obra do escritor paraibano (além das inúmeras associações que a crítica e a mídia tecem a esse respeito) - e o autor do *Romance d’A Pedra do Reino*, houvesse inquietações comuns, tais como a insegurança diante de suas novidades criativas e a preocupação com o destino de suas obras.

Em entrevista a Lênia Márcia Mongelli, indagado sobre Arte e Estética, Suassuna afirma:

Quando digo que o artista é livre – e é! – é porque ele cria de acordo com seu universo, com seus fantasmas, de acordo com aquilo que o toca, com sua paixão.[...] Arte não imita, ela cria a vida. [...] o artista faz a sua própria obra. [...] se o artista for homem de obedecer, está liquidado, porque não é esse o campo dele. A imaginação criadora é o seu instrumento. A teoria deve provir da prática, e não o contrário. [...] A norma pode existir, mas a relação do artista com ela não é jamais de submissão. (SUASSUNA, 2004b, p.223)

¹⁷⁸ Referência feita ao comentário de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, transcrito em capítulo anterior deste trabalho.

Como a teoria surge sempre em momento posterior, e vem a reboque do movimento de criação, cabe indagar-se como o futuro compreenderá essa obra de Suassuna, que, a exemplo da obra cervantina, com sua multiplicidade de formas, sua polifonia e sua pluralidade, parece querer não apenas apresentar, mas dispor para si de um tempo inventado - na verdade de um destempo -, um espaço em que tradição e modernidade não se sucedem, mas se imbricam indistintamente numa concepção própria. Quem sabe ela seja identificável com os conceitos de pós-modernidade, ou de neo-modernidade ou ainda de neo-tradicionalidade. Quem sabe com algum novo conceito que ainda não existe.

Em seu prólogo à obra *El lenguaje de las trilogias*, Eulalio Ferrer explica que, partindo de uma obra de natureza mais sociológica, onde examinava a influência do número três na vida mexicana, redimensionou mais tarde sua análise motivado pelos aportes recebidos por importantes leitores desse estudo. Gabriel García Marquez confessou-lhe que o número três dava ritmo aos seus romances e outro erudito escritor deu a ele lições sobre o radical comum no latim da palavra *três* e do prefixo *trans*, e, que *ter* servia não apenas para indicar o sentido três vezes, como também a ideia de **certa pluralidade**. (FERRER, 2005, p. 12, grifo nosso).

Ao referir-se a *Dom Quixote*, Borges o define como uma trilogia, “una novela grande con dos novelas breves”¹⁷⁹ (FERRER, 2005, p. 90), e muitos são os autores que, aludindo à obra de Cervantes, recorrem ao número três, classificando-a ora como obra tridimensional, ora tríptica, triangular, triádica, trinitária, trievocativa ou terceira. Embora Suassuna haja, a exemplo do que fez Garci Rodríguez de Montalvo, ao refundir em cinco partes o *Amadis* - cujo original supostamente continha três livros -, escrito *A Pedra do Reino* em cinco livros, circunscreveu sua obra em uma proposta maior, a de um tríptico literário. Assim, além do possível sentido plural que vê nisso, direciona, também, no uso desse cabalístico número para o medievo ibérico sua retomada de valores da tradição.

¹⁷⁹ Cf. FERRER, 2005, p. 90.

O título da obra, *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, a divisão em “Livros” e destes em “Folhetos”, além da concepção de uma trilogia são elementos que, todos juntos, representam uma demonstração inequívoca do desejo de seu autor de introduzir uma nova concepção romanesca. Ortega y Gasset (1982, p. 18), filósofo e escritor espanhol, discorrendo sobre o conceito de “novidade” no romance (*novela*, em espanhol), afirmara em suas *Ideas sobre el teatro y la novela*: “Por algo se llama ‘*novela*’, es decir, ‘*novedad*’.” Uma concepção nova que institui, porém, no resgate da tradição oral e escrita - sem renegar as tradições artísticas dos demais povos dos quais descendemos os brasileiros - uma das suas bases e, no desejo de fundir essa tradição com a arte popular brasileira, um projeto de atualização e validação daquela.

3.1.1. Elementos narrativos

La materia no salva nunca a una obra de arte, y el oro de que está hecha no consagra a la estatua. La obra de arte vive más de su forma que de su materia y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo.

Ortega y Gasset

Em um artigo publicado na revista *Colóquio Letras*, de Lisboa, em 1974, intitulado “Ariano Suassuna, Romancista”, George Rudolf Lind sugere uma divisão na composição do *Romance d'A Pedra do Reino* em macro-unidades, que, para ele, seriam nove. A primeira parte do livro ocupa, portanto, a narrativa dos dois primeiros Livros e, em uma segunda parte, que compreende os Livros III, IV e V, há um deslocamento do foco: o cronista que - antes se dirigia ao Supremo Tribunal, pedindo clemência aos juízes para a sua causa - passa a dirigir-se como depoente, ao Corregedor e à escrivã do processo, D. Margarida, a quem presta seu depoimento. Haveria que acrescentar à observação de Lind que, mesmo nesse intervalo, Quaderna ainda se dirige aos seus narratários iniciais. Nesta segunda parte, Lind chama a atenção para três subdivisões que seriam os antecedentes do interrogatório, a denúncia o duelo dos dois professores, o encontro do cronista com a moça

Caetana e o interrogatório propriamente dito que se levará a cabo na maioria dos folhetos. Por último, conclui-se a obra, no derradeiro folheto, com a coroação de D. Pedro Dinis como Gênio Brasileiro desconhecido.

Por outro lado, Maria-Odilia Leal-McBride (1989, p. 28), em seu livro *Narrativas e Narradores em A Pedra do Reino: estruturas e perspectivas cambiantes*, opina que a divisão superficial do livro poderia ser feita em apenas duas partes, precedidas por uma introdução. Uma vez que localiza o narrador no tempo e no espaço, identifica-o e explica a razão de ser da narrativa, o folheto I poderia prestar-se como introdução. A autora entende que os folhetos de II a LXVIII correspondem a uma autobiografia do narrador. Do folheto LXIX em diante haveria outra parte, correspondente aos autos do depoimento de Quaderna.

Com o enredo em blocos, o leitor pode entender melhor o encadeamento dos fatos nessa narrativa não-linear, na qual o autor optou pela alternância temática e temporal - em flashbacks e flashforwards, ou analepses e prolepses -, segundo a teoria da narratologia¹⁸⁰. Assim, Quaderna vai desenrolando sua trama, entregando os dados da história ao seu leitor-narratário para que este possa montá-la. Vendo-se na obrigação de realizar a integração dos fatos sucedidos em tempo e espaço, esse leitor-narratário é novamente convocado pelo narrador-protagonista, que se coloca em permanente condição de suspeita. Suassuna terá, no entanto, o domínio da sucessão e da integração, tal como apregoa Claude Bremond, o que possibilitará a totalidade de significação narrativa (Greimas), não apenas da obra, mas de sua vinculação com o restante das obras que, supostamente, completariam a trilogia.

Por outro lado, a longa gestação da obra, que durou doze anos, informada pelo autor ao pé do folheto final, poderia, de *per se*, justificar as desigualdades do livro, mencionadas anteriormente. Observe-se que, embora as indicações de Lind possam ser esclarecedoras, no que concerne à divisão da história em blocos, a partir dos quais é possível identificar a sequência narrativa e assim dar à história uma organicidade cronológica, haveria de se acrescentar outro dado importante. Quando, na primeira parte, o narrador-

¹⁸⁰ Cf. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p. 7.

protagonista dirige-se ao Supremo Tribunal explicita que através dele se dirige a todos os brasileiros, e inclui ainda como intermediária de sua súplica a Academia Brasileira de Letras, ou Supremo Tribunal das Letras. Este dado, que a crítica costuma menosprezar, é um índice de que o processo de Quaderna não é, de fato, apenas jurídico, motivado por possíveis crimes civis ou políticos, mas é também um julgamento literário. A cadeia, “donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruído hace su habitación” (CERVANTES, 2004, p.7) de onde ele lança o apelo, e onde aparentemente goza da despreocupação dos seus carcereiros - que chegam a deixar a porta da cela aberta - pode ser um *requisito literário*, para a construção de seu Castelo sertanejo. Mesmo afirmando que “ninguém é tão fanático a ponto de fazer Literatura em troca de cadeia” (SUASSUNA, 2005, p. 51), o descrédito de Quaderna obriga a que se pense em uma artimanha do personagem que talvez queira dizer justamente o contrário. Afinal, Ariano Suassuna declara, em entrevista concedida:

Ariano – [...] Porque isso não estava lá não, mas, para fazer o seriado, eu escrevi esse pedaço. Isso tava pensado desde o início. É ele que se denuncia com medo de não ser considerado suficientemente importante para ser preso [...] E o pior é que o Corregedor o absolve, ele diz, você é, é doido, e ele diz, Sr. Corregedor, não faça uma desgraça dessas! Porque eu faço questão de ser preso, porque Cervantes escreveu o Dom Quixote na cadeia... E ele pede ao Corregedor, então, pelo menos deixa eu ir pra cadeia todo dia [...] Ele pede licença ao corregedor pra ir todo dia pra escrever o livro na cadeia.¹⁸¹

3.1.1.1 Estrutura da narrativa

Assim como Quaderna não mede esforços para alcançar seus objetivos, tampouco *O Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, tão fartamente adjetivado e tão inclinado à desmesura, se acanhará de lançar mão de todos os recursos possíveis para alcançar os seus. Seus elementos narrativos, a começar pelo enredo e por sua estrutura narrativa são igualmente

¹⁸¹ Entrevista concedida por Ariano Suassuna, realizada pela autora do presente trabalho, em novembro de 2008, na Casa Forte em Recife. Anexada no final.

ambiciosos. A construção do texto parece haver sido laboriosamente ideada pelo autor, que recorre a tipologias textuais não apenas distintas, mas inclusive antagônicas entre si, costurando-as com os fios da tradição e da arte popular nordestina que ele tão bem conhece e domina.

O enredo d'*A Pedra do Reino* é extremamente complexo, misturando dados reais com ficção, de maneira que, nela, o autor exige do leitor a mais absoluta atenção. Essa atenção necessária se reduplica na relação dialógica que se estabelece entre o narrador-protagonista, Quaderna, e o leitor-narratário. Desde o princípio, Quaderna, através de vários recursos, manipulará a compreensão de seus interlocutores e leitores-narratários, atraindo forçosamente a sua atenção para os fatos que prefere narrar. Considere-se esse um dos primeiros ganchos de captura do leitor. Entende-se aqui que, embora o protagonista dirija sua fala-depoimento ao Corregedor e à D. Margarida, ele dá claros sinais de que ambos são “instrumentos” através dos quais ele elabora seu discurso que, em última instância, está direcionado aos “nobres Senhores e belas Damas”. Esse aspecto poderá observar-se em várias passagens, entre as quais se destaque o momento em que ao narrar “A Aventura da Emboscada Sertaneja” Quaderna justifica-se:

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. (SUASSUNA, 2005, p. 50).

Aristóteles destacou em sua *Poética* a importância de selecionar e organizar os acontecimentos, diante do mundo real e de como entrelaçar as possibilidades, verossimilhanças¹⁸² e necessidades em uma história, sem reproduzir o que existe, mas sim compor as suas possibilidades de maneira verossímil e dentro daquilo que o poeta se propõe ao realizá-lo. (ARISTÓTELES, 1992)¹⁸³. Essa afirmativa, embora dirigida à tragédia, encerra duas questões a respeito do enredo, sua natureza ficcional e como se

¹⁸² Considerado, aqui, conforme Gancho (1998, p. 10).

¹⁸³ Cf. *Ars Poética*.

organizam as partes de que se compõe, ou seja, a sua estrutura. De ambos cuidou Suassuna para que não resultassem falhos ou demasiado simples. O autor já afirmara: “Eu acho que aquilo que a pessoa tem a dizer é que determina a forma como dizê-lo” (SUASSUNA, 2000, p. 42). Sua opção pelo romance, primeiro, e nele, pela narrativa autobiográfica “epistolar” e a multiplicidade de temas secundários que convergem para o principal são elementos que acusam a percepção do autor a respeito do que a obra – ou ele – tinha a dizer.

Suassuna costuma rebater os paralelos que a crítica já realizou de seu romance com o romance regionalista de 30, porque considera que este era neo-naturalista, estética da qual tenta afastar-se por considerar que o artista deve impor-se sobre o real, recriando-o. Por outro lado, o autor refuta ainda algumas comparações, que já se estabeleceram entre o seu e o romance fantástico latinoamericano, nos moldes de García Marquez. Em texto seu, utilizado como posfácio da tese de livre docência da Profa. Elizabeth Marinheiro na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - intitulada “A intertextualidade das formas simples (Aplicada ao *Romance d’ A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna)” (1977) -, Suassuna relata o fato de que a história seja narrada por Quaderna e não por ele (narrador onisciente), “confere ao livro uma *possibilidade real, uma quantidade de real*”, muito maior, a seu ver, do que “aquela que aparece nos romances do ‘realismo mágico’, os de fala espanhola”. Sobre eles, confessa o escritor: “tenho pouco a ver”, e conclui:

Nós, os brasileiros, somos mais realistas do que mágicos, ocorrendo o contrário com eles. Quem narra as mágicas de Cem Anos de Solidão é o seu autor, que assim assume as mágicas que nela aparecem. Quem narra “Grande Sertão” é Riobaldo; quem narra “O Coronel e o Lobisomem” é Ponciano; quem narra “A Pedra do Reino” é Quaderna: assim o que aparece de mágico, aí, pode ser sonho, ou alucinação, ou astúcia dele – e é isso que, a meu ver, permite-lhe a bipolaridade entre o *realismo fantástico* e o *realismo crítico*. (SUASSUNA, 1976, p. 183).

Assim sendo, e tomando-se como suporte as palavras do próprio escritor, entende-se que há em sua obra uma dificuldade relativa à separação do autor, enquanto “entidade real e empírica”, responsável pelo texto narrativo,

“sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um universo *diegético* com as suas personagens, ações, coordenadas temporais etc.” (REIS; LOPES, 1988, p. 14) e do narrador, função exercida pelo protagonista da obra, Pedro Dinis Quaderna, que definimos com Reis e Lopes (1988, p. 63) como “autor textual”, entidade fictícia a quem, “no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso”. Essa dificuldade provém não apenas da reiterada confissão de Suassuna de ter em Quaderna uma espécie de escudo ficcional, mas do fato de que as marcas autobiográficas do enredo afiançam essa afirmativa. Embora se assumia com Zéfara (apud REIS; LOPES, 1988, p. 62) que a “exigência estética do escritor dita-lhe, antes de mais nada, que escolha instrumentos de trabalho” e que “o romancista tem, contudo, uma forte consciência dos imperativos técnicos e estéticos de que dependerá a transcrição da sua visão de si mesmo e dos outros”, esta afirmativa geral parece não aplicar-se inteiramente a Suassuna.

Talvez isso se dê porque essa “tomada de protagonismo” de Quaderna, confessada por Suassuna, envolve desdobramentos significativos das possibilidades narrativas, que o autor entrevê. Não obstante, Quaderna toma para si o ato de enunciação, e agigantando-se na cabeça do leitor, adere à figura de seu autor, tal como Dom Quixote à de Cervantes ou, inversamente Flaubert a Madame Bovary.

Quaderna assumirá uma peculiar estratégia narrativa, dispondo à sua maneira dos signos e códigos narrativos, assumindo uma articulação sintática adequada. Quando escolhe a organização do tempo, por exemplo, Quaderna adota uma articulação retrospectiva, através da qual, a exemplo do que faz o pícaro, ele apoia as causas da formação do seu caráter e a cordura e legitimidade de sua “causa”.

Quaderna, o seu personagem, dá-nos a impressão de estar num grande circo que seria o mundo, rodeado pelas visões da sua imaginação, que fazem o grande espetáculo. (...) E sabendo que quem está no palco ou no picadeiro é sempre julgado, presta o seu depoimento, que é também a **prestação de contas do seu sonho e a coerência da sua loucura**. (CAMPOS, 2005, p.748, grifo nosso).

A narração é intercalada e o narrador é autodiegético; ele, no entanto, não mantém a distância suposta - a fratura - entre o agora e o antes, uma vez que o Quaderna que narra ainda é o mesmo - ética, moral e ideologicamente - que o Quaderna narrado. Coincidindo mais uma vez com o anti-herói picaresco que lança propositalmente o equívoco ao seu narratário, pretendendo-se outro, no momento em que rememora sua vida pícara. O registro raso, através do qual muitas vezes se manifesta Quaderna, aproxima a narrativa ao *grosero estilo* picaresco imprimindo à sua obra a marca do realismo, às vezes descarnado, daquela. Entretanto, Quaderna sabe equilibrar sua linguagem e contrapor à menção explícita de um ato vil ou degradante, o tom heroico ou sublime-amoroso do romance cavaleiresco. Essa dualidade permite ao Quaderna-narrador levantar-se de cada queda, e, acomodando-se, recuperar prontamente a sua dignidade, mesmo à custa do Quaderna-personagem, que nem sempre tem a mesma agilidade. Por outro lado, embora sua narrativa realize voos espetaculares no território da imaginação, no que concerne à linguagem e ao conteúdo, não há nenhuma incoerência capaz de comprometer a verossimilhança do enredo. Essa veia cômica do Quaderna picaresco pode levar ao humor grosseiro em algumas poucas circunstâncias. Wilson Martins efetua um comentário a respeito da sátira que pode ser, nesse sentido, elucidativo:

[...] levada no impulso adquirido, a farsa, em três ou quatro episódios, vai longe demais e decai ao nível em que o humor só se pode exercer à custa do bom gosto ou da verossimilhança, quero dizer, ao nível em que contradiz o seu próprio "realismo" de princípio. São, porém, passagens isoladas que subtraem alguma coisa da qualidade global, mas, ainda assim, suficientemente raras para não comprometê-la. (MARTINS, 2000, p. 116-117).

No entanto, a *persona* literária, de que se valeu Suassuna, torna não apenas verossímeis esses altibaixos no tom da narrativa, como necessários ao seu *decoro*. À medida que o personagem narrador se impõe à narrativa, tal como declara o escritor, toma ele a palavra a Suassuna, que parece se resignar a ajudá-lo em sua secreta trama, dando ao personagem mais linha para que teça seu novelo. Quaderna deseja a clemência da justiça e o louvor

literário do leitor, e suspeita que não os conseguirá, senão a partir de uma organização singular dos fatos, por um lado, e da narrativa, por outro. A circularidade narrativa confunde. Em seu afã de tornar-se um grande escritor, Quaderna lê e cita inúmeros autores e suas respectivas receitas literárias. Entre tantas lições de poética recebidas e vertidas em sua fala, ele omite citação a Aristóteles, que, repita-se, embora se refira à tragédia, parece interferir em sua proposta romanesca:

A mais importante dessas partes é disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de ação, da vida, da felicidade e da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação, e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. **Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa.** (ARISTÓTELES, 1992, p. 25, grifo nosso).

Os componentes autobiográficos da narrativa quase ficam escamoteados pela forte presença do personagem narrador. Talvez esse seja o motivo primeiro que levou Suassuna à concepção do personagem. Essa identificação tão profunda, que se costuma estabelecer entre Suassuna e Quaderna, será, para o primeiro, um disfarce. Suassuna tem um projeto literário, que, como se disse anteriormente, tem um peso significativo considerando que é também um intento de reificação da figura pública de seu pai. Tornou-se poeta, escritor, intuindo que a Arte poderia ultrapassar a História. A poesia, dizia Aristóteles (1992, p. 28), “encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.”

Quaderna institui-se não apenas narrador autodiegético - onisciente -, mas autor do romance que ele dirige em forma de Memorial à Nação. Uma meta-narrativa epistolar que envolve um estilo meta-confissional, através do qual o narrador apresentará sua história, fragmentada, desde a infância até o momento em que deu com os “costados [...] na cadeia” (SUASSUNA, 2005, p. 58), a Cadeia Velha da Vila Real da Ribeira de Taperoá. Sua longa história

será narrada em forma retrospectiva não-linear, desde o momento em que começa seu depoimento até aquele por ele assinalado.

A narrativa circular, afirma Elizabeth Marinheiro, (1977, p. 160-165) “é uma atitude de quem confunde”; na narrativa d’A *Pedra do Reino*, os acontecimentos “vão e voltam, cumprindo um percurso de produção e destruição de si mesmo.” Essa circularidade narrativa de Quaderna tenta não apenas confundir o seu leitor-narratário, mas, partindo desse recurso, que a princípio parece objetivar apenas impedir que seu destinatário se dê conta de sua culpa potencial, pretende obter a atenção do leitor constituindo-se, portanto, em uma maneira de prendê-lo. Todos os recursos que Quaderna usa, se observados atentamente, têm como objetivo atrair a atenção para sua própria ação e, assim, desterrar o leitor-narratário do seu universo, prendendo-o inteiramente ao seu.

Nesse sentido parece oportuna uma fala do corregedor, que aparecerá na sequência da trilogia, em *História d’ O Rei Degolado nas Catingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*, quando, irritado pelo depoimento escorregadio, cheio de digressões de Quaderna, ele conclui:

[...] A meu ver, “o senhor passa a vida se fazendo de bufão”, um pouco por irresponsabilidade e falta de compostura, é verdade, porém muito mais por insensibilidade moral e para convencer as autoridades de que é apenas um literato inofensivo, e não o verdadeiro instigador dessa subversiva “Guerra do Reino” que, de vez em quando, mesmo sem o senhor querer, irrompe de seus lábios e de suas confissões, de tal modo está entranhado nos seus sonhos e desejos! (SUASSUNA, 1977, p. 71).

Embora esse fragmento não pertença à *Pedra do Reino*, mas a *Ao Sol da Onça Caetana*, ele se presta a que se considere uma hipótese nada desprezível a respeito do desejo de Quaderna de incluir-se e em um papel protagonista dos acontecimentos por ele narrados. A rigor, ele está de fora da tragédia do assassinato misterioso do tio, uma vez que essa tragédia “pertenceria” muito mais aos filhos do que a ele. Esse ingrediente, em sua opinião era essencial para a composição de sua Epopeia sertaneja, tanto quando seria sua ascendência Real para sagrar-se Imperador do Quinto

Império do Escorpião. Distanciado em tempo e parentesco do que considera o fulcro dos acontecimentos, Quaderna vai tratando de aproximar-se de ambos, para legitimar sua condição de herdeiro de ambas as histórias e ter assim o material para escrever a sua história. Por tudo isso manipula a atenção de todos, inclusive a do Corregedor. Atribuindo sua farsa a deslizes do discurso, Quaderna consegue atrair para si as suspeitas e, conseqüentemente, o protagonismo, a legitimação de uma condição, não apenas de narrador-testemunha, mas de narrador autobiográfico e protagonista desse grande romance, canto *do Gênio da Raça Brasileira* (2005, p. 187), cheio de crimes e mistérios, sangue e realeza.

Vale citar, uma vez mais, o filósofo espanhol Ortega y Gasset, quando em *Ideas sobre el teatro y la novela*, afirma que a tática do romancista consiste em isolar o leitor de seu horizonte real e prendê-lo em um horizonte hermético e imaginário que é o âmbito interior do romance. Em uma palavra, o autor precisa acomodar o leitor, conseguir que ele se interesse pelas pessoas que apresenta, as quais, ainda que fossem as mais admiráveis, não poderiam competir com seres de carne e osso que rodeiam o leitor e solicitam constantemente o seu interesse. Diz ainda que, ao terminar de ler um grande romance, deve parecer-lhe ao leitor que emerge de outra existência, de um mundo incomunicável com o nosso mundo. Esta incomunicabilidade é evidente porque não se consegue ver a passagem. Ortega y Gasset aduz que chamou de romance à criação literária que produz esse efeito. “Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones” (1982, p. 45) e que, para que isso aconteça, é necessário que o autor encontre o mecanismo de fazer com que o leitor entre ao âmbito fechado do seu romance, e então corte dele toda possível fuga. Por ser um gênero realista por excelência, diz o autor, é incompatível com a realidade exterior, para evocar a sua, necessitará desalojar e abolir a realidade circundante. (1982, p. 49), o que parece ser exatamente o propósito de Quaderna.

O entrelaçamento temporal, espacial e, principalmente causal, como já se comentou, exige toda a atenção de seu leitor-narratário, do contrário não conseguirá acompanhá-lo. Por outro lado, sua fala tem altos e baixos quanto ao estilo empregado, que gera também um estado de atenção para o qual

contribui a permeabilização de uma dimensão simbólica na narrativa do fato “real”. Este último aspecto obriga o seu leitor-narratário a estar atento para o momento em que realidade e fantasia se misturam e, no caso de prevalecer a fantasia sobre a verossimilhança, se não estaria, neste caso, amparada por algum mecanismo que a torne verossímil ou razoável, o onírico, a embriaguez, por exemplo.

Assim, diante da cegueira de Quaderna, o leitor se verá obrigado a pensar sobre a plausibilidade do fato ocorrido. Além de uma autossugestão motivada pelo seu devaneio de converter-se também, pela cegueira, em um vate, um poeta com todas as prerrogativas míticas que a essa condição se vincula desde tempos remotos, haveria ainda a possibilidade de ser esta, uma estratégia picaresca para não ter que depor dando seu testemunho sobre o caso. Esta última alternativa remete, porém, à trama mesma, pois nesse caso o engodo teria como destinatário apenas o Corregedor, não o seu leitor-narratário. Este aspecto fica evidente na continuação d’ *A Pedra do Reino* quando o Corregedor, dirigindo-se a Quaderna lhe diz: “Meu caro Dom Pedro Dinis Quaderna, em toda essa história, o ponto que me parece realmente fundamental é sua própria personalidade, é sua atuação no caso!” (SUASSUNA, 1977, p. 70).

Essa multiplicidade, e os desdobramentos que daí advêm, na urdidura da trama, apoiada tanto pelo discurso em si, como pelos jogos narrativos mais diversos, será a tônica fundamental da teia suassuniana. A questão da multiplicidade habita, com tal intensidade o *Dom Quixote*, que provocou em Milan Kundera a criação de uma analogia de base totalizante:

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separado o bem do mal e dado sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa terrível ambiguidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos Tempos Modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo. (KUNDERA, 2009, p. 13).

Num segundo momento de sua reflexão, o escritor tcheco alude à “sabedoria da incerteza” de que se deve munir o leitor diante do manancial de ambiguidades que é o *Quixote*. O expressivo sintagma pode ser transportado para o universo de leitura d’*A Pedra do Reino* e a questão do amálgama de formas de escrita díspares serviria como respaldo para a aproximação Cervantes-Suassuna mediada por Kundera.

Quando Gwen cala sua pergunta no Castelo do Rei Pescador, ele a entrega ao mundo, como conteúdo da caixa de Pandora, e institui a sacralidade da busca, a busca graáfica, re-introduzida entre os homens pela literatura uma vez e depois, de tempos em tempos.

O quadro de personagens do *Romance d’A Pedra do Reino* constitui-se principalmente de indivíduos ligados por vínculos consaguíneos ao protagonista Pedro Diniz Quaderna. Para o protagonista-narrador, a família assume importância fundamental. É a partir dela que Suassuna organiza seu projeto literário:

“Aqui morava um Rei, quando eu menino
 Vestia ouro e Castanho no Gibão.
 Pedra da Sorte sobre o meu Destino,
 Pulsava, junto ao meu, seu Coração...
 [...] (SUASSUNA, 2007, p. 167).
 - Como eu poderia não me misturar com minha obra? Eu sou
 passional demais, e tudo isso sou eu.
 (SUASSUNA¹⁸⁴ apud NOGUEIRA, 2002, p. 32).

Será também a partir da família - de sua ascendência familiar - que Quaderna estabelece o caminho para a legitimação de suas pretensões e para a consecução de seus objetivos, fato que fica evidenciado também no plano do discurso da personagem. Embora confusas as relações que Quaderna estabelece entre família, pedra e reinado, para ele, elas são reunidas em seu discurso, capazes de firmar solidamente os seus vínculos familiares e os de sua família com um destino ligado à realeza. Para isso, alguns elementos ficam explícitos - pedra - reinado-família - em um discurso reiterativo e despido de metáforas: “a tradição de minha família é sempre a Fundação de um Reino

¹⁸⁴ A autora, que alude a uma entrevista a ela concedida, não indica a referência.

junto a uma Pedra, dentro da qual, prisioneiro e encantado, está El-Rei Dom Sebastião, o Desejado.” (SUASSUNA, 2005, p.69).

Há, assim, entre o projeto do autor e o de seu protagonista-narrador uma sintonia que incidirá, entre outras coisas, na presença da família como elemento humano nuclear da trama, potencializador de realizações pessoais. Quaderna apresentará dessa forma seu tio Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, meio irmão de sua mãe, e seus três filhos, o primogênito, Arésio, Silvestre, o bastardo e o caçula, Sinésio, filho de sua irmã mais nova Joana, que se casara com o próprio tio, muitos anos mais velho; apresentará ainda sua Tia Filipa, que ocupará o lugar de sua mãe quando esta se vai, educando-o e cuidando dele durante a infância; seu pai aparecerá muito pouco. Logo, surgirão os agregados da fazenda a Onça Malhada de seu tio e padrinho, onde ele mesmo mora. Clemente é preceptor de Quaderna e Arésio e a ele se juntará, mais tarde, Samuel, outro intelectual que também passa a viver na fazenda à custa do tio. Lino Pedra-verde será um dos alunos da escola da Onça Malhada, juntamente com outros moradores, que mais tarde se dedicará à cantoria.

No núcleo urbano os personagens aparecem muito pouco, à exceção do Corregedor e de D. Margarida. Os demais são apenas mencionados, ou descritos brevemente por Quaderna. Personagens reais, do cenário literário e político do país serão fartamente referenciados, dando credibilidade a Quaderna diante de seus leitores-narratários e instituindo a ambiguidade (porventura buscada) na narrativa do autor, diante de seus leitores reais. No universo em que Quaderna vive a exemplo do de Suassuna, o vínculo familiar está estreitamente ligado à questão dos laços de sangue - “Sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta de Dom João Ferreira-Quaderna [...] assim por herança de sangue e decreto divino” (SUASSUNA, 2005, p. 34) através dessa relação de consaguinidade deixa-se a herança, traçam-se os destinos, ou, “sina” (tal como se diz no sertão), e os legados. A essa sina, Ariano Suassuna escapa através de seu fazer literário, e a ela entrega-se Quaderna que a vê como caminho de chegar à sagração literária.

As personagens são caracterizadas de maneira bastante contundente, Suassuna (e Quaderna) descreve-as física e animicamente. Há

neste processo uma curiosa simetria, quase determinista, pois às características anímicas de cada personagem, acompanha uma descrição física, tão essencial como eficiente bastante verossímil. Este fato se corroborará na apresentação individual dos mesmos. A caracterização parte de um conjunto de atributos, que tal como se disse são anímicos e físicos, e recorrem ainda à apresentação de cada um através dos diálogos e de suas próprias ações. Essa simetria, antes referida, observa-se também, ocasionalmente, através da escolha dos nomes de algumas personagens.

Da mesma forma do que ocorre nas obras do escritor peruano Mario Vargas Llosa, alguns dos personagens d'*A Pedra do Reino* aparecem em outras obras do autor, é o caso, por exemplo, de Antônio Moraes, adversário de seu Tio e padrinho e dono da Fazenda Angicos, que já havia aparecido no *Auto da Compadecida*, característica que aponta mais uma vez para a circunscrição, do “universo mítico do Taperoá poético e literário”¹⁸⁵. Vargas Llosa dispõe de seus personagens como de um acervo, ao qual recorre, de vez em quando, mesmo criando novos personagens. O que confere às obras um parentesco e uma filiação.

Para dar dignidade às personagens, Quaderna valendo-se de sua prerrogativa de narrador, decide aderir a certa moda que Samuel instituiu ao chegar à Fazenda de seu Tio. O “Fidalgo dos engenhos” chegara à fazenda sob pretexto de estudar a legenda familiar dos Garcia-Barreto, “a mais bela e heráldica legenda familiar do Nordeste” (SUASSUNA, 2005, p. 166), família à qual considerava real por haver sido iniciada no Brasil pelo próprio Dom Sebastião, rei desaparecido de Portugal. Desta forma, decidira antepor ao nome de seu anfitrião Pedro Sebastião Garcia-Barreto o merecido *Dom* ao que tinha direito por pertencer à casta dos “ricos-homens de pendão e caldeira” (SUASSUNA, 2005, p. 168). Quaderna decidiu imitá-lo e essa prática ele não apenas ampliou, antepondo a nomes vários de pessoas consideradas por ele ilustres, como transferiu a formalidade do tratamento aos topônimos, e aos rios, riachos, povoados e cidades da Região, passou a valer-se de pomposos nomes e adjetivos. Usa para si, também, talvez não tanto pelos mesmos

¹⁸⁵ Carta dirigida à Profa. Elizabeth Marinheiro, usada como posfácio de sua tese de livre docência na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, intitulada “A intertextualidade das formas simples. (Aplicada ao *Romance d’A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna, 1977).

motivos de Samuel, mas pelos que impulsiona Dom Quixote a adotar esse tratamento para si¹⁸⁶. Mas Quaderna incorpora também epítetos em consonância com suas atividades e sua suposta condição real. Pedro Dinis Quaderna é, segundo afirma Samuel, descendente da monarquia portuguesa de D. Dinis, O Lavrador. Seu prenome é o mesmo dos dois imperadores do Brasil, mas essa ascendência real portuguesa, Quaderna considera espúria. Dessa forma, sua realeza virá de sua família (brasileira), e dos dois costados, do paterno pela ascendência maldita e sangrenta de seu bisavô, João Quaderna Ferreira, o Execrável, responsável pela matança em Pedra Bonita; e, pelo lado materno, de estarem corretas as pesquisas de Samuel, por descender do próprio Dom Sebastião. Quaderna é bibliotecário, dono de uma casa de prostituição (A Távola Redonda) e charadista. Como bibliotecário e membro da Academia de Letras dos Emparedados, tenta se mostrar um homem culto, à altura de seus mestres Clemente e Samuel.

Tem fama de haver lido muito. Mas, misturando as informações de suas leituras indistintamente, ou antes, com uma peculiar compreensão do real, ele, tomado pela sua ambição de ser o grande Gênio da Raça e a exemplo do público dos cantadores e cordelistas, no qual se insere, mistura fatos e ficção. Portanto, como fruto dessa experiência leitora e de suas inúmeras conversas com seus mestres, ele, nas palavras de Maximiano Campos:

[...] resolveu escrever uma epopéia, uma Brasileida. E tenta empreender, na literatura, aventuras tão fortes e insanas quanto as de Dom Quixote nos campos da Espanha. Mas, de tanto se preparar para tais aventuras e empreendimentos literários, fornece-nos peripécias e façanhas tais que fazem com que, ao lado da história principal, existam outras histórias paralelas. (...) Quaderna é uma espécie de Quixote que, não se contentando em viver as suas aventuras, resolvesse também contá-las. (CAMPOS, 2005, p. 751).

Despido, no entanto, da loucura do fidalgo de La Mancha, ele encontrará de outra forma a maneira de mascarar a realidade quando ela se

¹⁸⁶ Em nota de rodapé à página 564, da edição comemorativa dos quatrocentos anos de Dom Quixote, da Real Academia, explica-se que “[...] El tratamiento de *don*, que don Quijote se apropria como héroe novelesco, es entendido por los hidalgos del lugar como pretensión de ascenso social, para equipararse a la categoría superior de los caballeros.[...]”.

mostra adversa às suas ambições estéticas e literárias. Ele passa a perceber que, no “Reino Encantado da Literatura” há mecanismos de “ajuste” e, mesmo partindo de uma realidade medíocre e feia onde não passa de “mijo-de-mocó” o que a Literatura vê como “sangue vermelho das pedras”. (SUASSUNA, 2005, p. 148). E decide que tem que ajustar um pouco a realidade que, do contrário não se encaixa na métrica da Poesia.

Fica patente a influência de suas ecléticas leituras e de seus “Mestres” Clemente e Samuel quando o próprio Quaderna, mesmo com as ideias de suas leituras tão indistintamente dispostas, declara seu propósito:

[...] meu sonho de ser o Gênio da Raça Brasileira me tornava de tal modo possesso da Literatura, que, a despeito de toda a minha desgraça, aquelas conversas estavam já começando a incendiar minha cabeça. Meu objetivo secreto era erguer, eu mesmo, o meu Castelo, conciliando aquelas opiniões, irredutivelmente contrárias e incompletas, de Samuel e Clemente. Eu escrevia uma Obra em prosa, como queria Clemente. Mas essa Obra em prosa seria animada pelo fogo subterrâneo da Poesia e pelo galope do Sonho, como queria Samuel. Seria escrita por um Poeta de sangue, de ciência e de planeta, toda entremeada de versos e nela se uniriam, pela primeira vez, a Literatura sertaneja de beira-de-estrada – na linha do Compendio Narrativo do Peregrino da América Latina – e a Literatura fidalga da Zona da Mata – na linha de A Corte de Provença, de Zeferino Galvão.” (SUASSUNA, 2005, p. 598).

Clemente e Samuel, no entanto, consideram-no incapaz de compor sua grande obra, justamente por sua afinidade com as manifestações populares, entre as quais destacam os folhetos de cordel, que ele produz e vende em feiras. Afirmam que em seu contato com romances de safadeza “contraiu três defeitos gravíssimos, o ‘desvio heroico’, o ‘desvio obsceno’ e a ‘galhofa demoníaca’”. (SUASSUNA, 2005, p. 539).

A despeito de suas inclinações de esquerda, Clemente, ou Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, não aprova as manifestações populares às que Quaderna é afeito. Preceptor dos meninos da fazenda Malhada da Onça, Clemente é natural do Rio Grande do Norte; sem pais conhecidos, foi adotado pelo “latinista” paraibano Antonio Gomes de Arruda Barreto que o enviou para que se formasse na Faculdade de Direito de Recife, onde se contaminou com as ideias teuto-sertanejas de Tobias Barreto, compartilhadas por Sílvio

Romero, Clóvis Beviláqua, Franklin Távora, entre outros juristas de sua geração. Anti-elesiasta por convicção, ideólogo de um comunismo tapuia, iniciara ali nos Sertões paraibanos de Taperoá a composição de uma obra filosófica que deveria ultrapassar *Tratado de Filosofia do Penetral*. Alto e forte e negro no tom de pele, “um ar meio berbere de hindu”, Clemente é casado com uma branca albina, D. Iolanda Gázia, fato a que Samuel, para insultar Clemente, atribui a um desejo recôndito de branqueamento da espécie.

Samuel Wandernes, ou Wan d’Ernes, como prefere ele que se escreva, o outro mestre de Quaderna, é um pretense fidalgo dos engenhos da zona da mata. “gentil-homem dos engenhos pernambucanos”, como informa Quaderna. Seu pai era um arruinado senhor de engenho, que se tornara, por força das circunstâncias, corretor-de-açúcar no Recife. Também advogado formado pela Faculdade de Direito do Recife, considera-se um “poeta do Sonho e pesquisador da Legenda” (SUASSUNA, 2005, p. 166), e serão suas pesquisas que o levarão à Onça Malhada, onde acaba ficando indeterminadamente graças à generosidade de Pedro Sebastião Garcia-Barreto. Suas inclinações direitistas (beirando o fascismo) e sua condição de católico ortodoxo levam Clemente a desconfiar dele e a considerá-lo um oportunista, de pernicioso influência. Branco, de olhos azuis, corado, algo sardento e orgulhoso de sua aparência fidalga, Samuel condena esse interesse de Quaderna pelas manifestações populares ainda mais veementemente. Os dois mestres de Quaderna formam com ele o selete e trinitário grupo integrante da Academia de Letras dos Emparedados do Sertão.

Os dois personagens são declaradamente inspirados nas figuras dos tios de Ariano Suassuna, os primeiros mestres literários do autor, anteriormente referidos, Manuel Dantas Villar, meio ateu republicano e anti-clerical como Clemente e Joaquim Duarte Dantas, monarquista e católico, como Samuel.

João Melchides Ferreira é terceiro mestre de Quaderna. Não é um acadêmico, mas um cantador, consagrado pelos sertanejos e sagrado por Quaderna “O Cantador da Borborema”. O cantador é também padrinho-de-crisma do protagonista. Ex-soldado combatente da Guerra de Canudos, vivia sob a proteção de Pedro-Sebastião Garcia-Barreto, com o soldo de Cabo e dos folhetos que vendia. Foi ele responsável pela revelação do passado da família de Quaderna.

Sá (Sinhá) Maria Galdina, ou Velha do Badalo, assim chamada por proceder de uma região de mesmo nome – Badalo – onde “só dava doido”, vendia ovos, coentro e outras miudezas e só era bem tratada por Filipa Quaderna que comprava mesmo sem necessidade suas vendas e a recebia com respeito. Às vezes, as duas cantavam velhos romances e outras cantorias que sabiam de memória. A cantoria de ambas, por estranha que parecesse à Quaderna, evocava nele um sentimento de admiração quando traziam para ele “aquele tropel de Cavaleiros e barões sertanejos, montados a cavalo, armados de bacamartes e espadas, seguindo para a Pedra do Reino.” (SUASSUNA, 2005, p. 91).

Com a morte da “suave e bondosa” mãe, Maria Sulpícia, laconicamente referida n’*A Pedra do Reino* e mais tarde configurada como abandono em *Ao Sol da Onça Caetana*, Quaderna contará com a presença e os cuidados de sua Tia Filipa, mulher decidida e forte que toma para si a administração da Corte da Fazenda Onça Malhada e os cuidados com Quaderna, a quem chama de Dinis. Tia Filipa Quaderna preocupa-se, sobretudo, com a covardia e com a inconstância do menino e nutre esperanças de vê-lo no Seminário. Tia Filipa introduzirá em Quaderna o gosto pelas cantigas e folhetos que conhece *de cor* e canta nos dias de sossego. Para satisfazê-la Quaderna tentará escamotear sua covardia e inabilidade em coisas de macheza, como montar, brigar e atirar, as quais Tia Filipa, nos dias em que estava “azeitada”, realizava com a coragem que nela se havia concentrado inteiramente em detrimento do resto da família Quaderna.

Dona Filipa contava com a admiração do Padrinho tio e cunhado de Quaderna, Pedro Sebastião Garcia-Barreto, dono da Fazenda, e, segundo Samuel, descendente direto de Dom Sebastião de Portugal. Assim, ele era de acordo com aquele, uma espécie de “Rei do Cariri, filho de Barão, mas subido ao Trono por direito de sangue e de fato.” (SUASSUNA, 2005, p. 169). D. Pedro Sebastião é pai de Arésio, Silvestre e Sinésio e seu assassinato misterioso é um dos nós da história que não serão ainda desvendados ao final da narrativa. Seu pré-nome é dado a todos os descendentes masculinos da família, acompanhando uma tradição instituída séculos antes por uma promessa feita ao santo.

Arésio Garcia-Barreto é o primogênito de Pedro Sebastião. De personalidade colérica, preterido pelo pai, inveja o irmão caçula, seu preferido e luta para conseguir receber a herança depois da morte do pai e do desaparecimento do irmão. Arésio traz em seu nome o nome de Ares, deus grego da guerra, mais exatamente, o deus da guerra selvagem, ou sede de sangue, ou matança personificada. Seu caráter colérico, “estranho, sombrio e violento” (SUASSUNA, 2005, p. 468) contrasta em tudo com o de seu irmão mais jovem, Sinésio Sebastião Garcia-Barreto, apodado por Quaderna “O Alumioso”. Desaparecido misteriosamente no dia do assassinato de seu pai, ele será, supostamente, o Donzel do cavalo branco, que reaparece cinco anos depois, adentrando Taperoá em uma estranha cavalgada supostamente com intenção de reclamar sua herança. Mas, sua vinda, revestida de tanta encenação remete à volta do próprio D. Sebastião, despertando o ânimo sebastianista do povo do sertão que daria início à Guerra do Reino. Sinésio foi criado por Suassuna, para ser o protagonista da história, se o personagem Quaderna não se houvesse “imposto” ao autor. O terceiro filho de Pedro Sebastião Garcia-Barreto é Silvestre, que nasceu fora de matrimônio, portanto é bastardo e não tem os direitos dos outros dois filhos.

O Corregedor, a quem Quaderna chama de Joaquim Cabeça-de-Porco, vai à cidade para tomar depoimentos. Ele aparece a partir do terceiro Livro, no primeiro folheto, intitulado “As teias do meu processo”. Nele, Quaderna retoma o momento da “Estranha Cavalgada” no início do primeiro Livro e informa que o Corregedor o convoca para depor sobre “todos aqueles acontecimentos, isto é [...] tudo aquilo que se ligava ao assassinato do meu Padrinho e à chegada, a Taperoá, do Rapaz-do-Cavalo-Branco.” (SUASSUNA, 2005, p. 245). Por sua vez, D. Margarida, a escritã responsável por datilografar os autos do processo, parece interessar a Quaderna, que demonstra ter uma “quedinha” por ela. Essa insinuação n’*A Pedra do Reino* será confirmada pelo autor que, em entrevistas, refere-se a um casamento entre Quaderna e D. Margarida na continuação da história.

D. Margarida e o Corregedor serão como ouvintes de seu depoimento, pseudo-narratários porque em realidade Quaderna parece aproveitar-se de ambos apenas para escrever seu próprio livro, dirigindo-se, na verdade, aos nobres Senhores e belas Damas. Impedido de sentar-se por

muito tempo por uma peculiaridade física que o impede – tinha uma deformação no final da coluna que se assemelhava a um cotoco de rabo –, Quaderna aproveita-se de sua declaração que será devidamente datilografada por D. Margarida.

Segundo Georg Lind, em seu artigo já citado, as figuras do Corregedor e de D. Margarida, “na sua relativa passividade, têm evidentemente a função de representar-nos a nós, leitores do romance, ávidos de conhecer e de julgar o caso do enigmático rei do sertão” (LIND, 1974, p. 32), acreditando o autor que:

O juiz intervém com perguntas frequentes, que induzem D. Pedro Dinis a sempre novas confissões involuntárias da sua culpa e a sempre novas manobras de despistamento a que devemos a intercalação das diferentes lendas populares, na versão original ou imitada. A secretária do corregedor não intervém em nada: toma nota dos depoimentos do cronista e exerce neste romance a função do leitor feminino, tal como o corregedor exerce a função do leitor masculino. (LIND, 1974, p. 32)

Além do curioso conceito de Lind sobre leitor feminino e masculino, há uma afirmativa que parece contrariar os próprios desígnios do autor enquanto criador da personagem. Suassuna defende que Quaderna não é, em absoluto, um louco, que sua cordura reside justamente no fato de que admite a necessidade de pintar o real com as cores de sua imaginação, ou, no “sangue vermelho e na prata”. (SUASSUNA, 2005, p. 148). Sua consciência é tal que admite que descreveu a cena da estranha cavalgada com seu estilo que fusiona o “oncismo” de Clemente e o “tapirismo” de Samuel, promovendo, assim, “a realidade raposa e afoscada do sertão” combinada com esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica, de que resultaria o “Reino Encantado da Literatura”.

O meio termo entre realidade e criação no tocante à concepção dos personagens, se apoia em muitos artifícios, a inserção de personalidades reais na trama, tal como já se comentou, presença tecida através dos fios da extratextualidade. Assim surgem políticos, escritores e bandidos do cenário histórico e literário do País, juntamente com homens e mulheres reais reaproveitados no espaço mítico construído em torno da cidade de Taperoá.

Personagens oriundos de outras obras da literatura são costurados através do novelo da intercontextualidade, e o fio da hipertextualidade criará o próprio Quaderna, enquanto descendente de um personagem real. Para tal, o autor acrescentará mais um sobrenome ao beato João Ferreira, responsável pela tragédia da Pedra Bonita. Quaderna, segundo o narrador-protagonista, compunha o sobrenome do “Execrável” da história, escolhido por não ser conhecido e assim não estigmatizar a criança que sobrevivera. Tudo isso se costura com os fios da transtextualidade, através dos quais, personagens de outras narrativas se descolam destas e são recriados na metaficção do personagem-narrador Quaderna.

Além desses processos, há ainda uma novidade no texto de Suassuna. No romance, é criado o personagem Lino Pedra-Verde, inspirado inteiramente em um personagem real, Lino Pedra-Azul, cantador da região. Lino é companheiro de escola de cantoria de Quaderna e se converte em cantador e em um de seus pares na Ordem da Pedra do Reino. Lino Pedra-Verde ficou caolho depois de perder o olho direito em um acidente com uma faca. Isso lhe rendeu o malfadado apelido de “Meia-Luz”. Era ainda sujeito a visagens, fato que se acentuara com o uso do vinho que Quaderna lhe ensinara e a “erva-moura” que mascava. (SUASSUNA, 2005, p. 208). A mudança do nome – mais precisamente das cores no nome – do cantador, poderia surgir, entre outras coisas, apoiada em uma interpenetração dos reinos animal, vegetal e mineral que permeia toda a obra.¹⁸⁷

Não existem personagens planos na obra de Ariano Suassuna, todos têm um sentido dentro da obra, como uma constelação eles têm um lugar e um papel. Suassuna tem uma capacidade extraordinária de, partindo de um limitado universo humano, construir uma fauna espiritual - para usar uma expressão de Ortega y Gasset - incomensuravelmente ampla. Outra de suas características será a de que, seu personagem central se entrega ao leitor, saturando-o com sua presença, sempre marcante e marcada por ações e, especialmente, pelo discurso constante.

¹⁸⁷ Cf. WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. **Viagem ao Sertão Brasileiro**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, 1997, p. 45.

A narrativa d'A Pedra do Reino não segue uma estrutura linear quando à sequência temporal dos acontecimentos. Portanto, não se trata aqui de um “enredo de ação”, segundo os critérios de Gancho (1998, p. 13), mas de um enredo de estrutura temporal não linear, organizado de acordo com a mente do narrador, um enredo psicológico¹⁸⁸, cuja ordem de exposição dos acontecimentos é ditada pela vontade do narrador que, ao cortar e editar os acontecimentos atua ainda como *editor*.

Narradas simultaneamente, através do recurso aos “folhetos”, n' *A Pedra do Reino* há, de início, a superposição de quatro datas. Conforme apontado por Georg Lind (1974, p. 29-30), elas se centram em dias chaves começando pelo dia 09 de outubro de 1938, ocasião em que o “cronista e protagonista, D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, estando na cadeia inicia a redação de seu romance sob a forma de memorando destinado ao supremo tribunal brasileiro”, sob a acusação de possível envolvimento no assassinato do tio e nos eventos da cavalhada. Esta data dista seis meses do primeiro interrogatório ao qual se submete Quaderna em 13 de Abril de 1938. A terceira data é a da entrada da cavalgada do Donzel do cavalo branco na vila de Taperoá, “em 1º de Junho de 1935, três anos antes do primeiro interrogatório do cronista”. Será a data que deflagrará a Guerra do Reino e, constitui, portanto, o fulcro da narrativa. A quarta data é o dia 24 de Agosto de 1930, quando foi misteriosamente assassinado D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto e quando desaparece Sinésio, também misteriosamente.

Mas outros acontecimentos serão referidos, entre os quais merece destaque o episódio de Pedra Bonita, que dá origem ao sonho “régio” de Quaderna. Mencionam-se também a Guerra de Canudos, a Guerra de Doze, a Guerra do Reino, a história de Zumbi dos Palmares, além de episódios da história portuguesa, como a Batalha de Alcácer-Quibir que será outro dos bastiões da composição “quadernesca”. A inserção de mitos e, conforme observa Lind (1974, p. 31), a incorporação de lendas populares ou de romances de tradição multissecular - Carlos Magno, Roberto do Diabo -, amplia a perspectiva temporal do romance: “partindo das quatro datas acima mencionadas, percorremos, no decurso da obra, nada menos do que três mil

¹⁸⁸ Cf. GANCHO (1998, p. 30).

anos, de Homero e os profetas judaicos até a atualidade”. E, assim como Homero, que fala de velhas lendas e imprime à sua narrativa uma “pátina do arcaico”, a narrativa de Quaderna evoca também o passado, agiganta os homens que a ele pertenceram. Porém, ao contrário de Homero, que em lugar de afundar-se no passado, o rememora, e nessa memória mantém conservado o afastamento temporal e espacial (STAIGER, 1977, p. 79), Quaderna mergulha nesse passado, para atualizá-lo e validar-se através dele.

A simultaneidade das narrativas que Suassuna obtém através do uso de folhetos que mantêm entre si uma relativa independência, remete, conforme lembra Santos (1977, p. XIV), ao entrelaçamento utilizado pelos livros de cavalaria, onde “as articulações temporais são realizadas por fórmulas de passagem, semelhantes à fórmula utilizada por Quaderna (folheto VII de *Ao Solda Onça Caetana*)”. Idelette Muzart Fonseca dos Santos refere-se à fala de Quaderna, quando ele suspende o relato no folheto VII, advertindo o leitor de que, embora pudesse dar continuidade ao tema, narrando o desfecho do acontecimento trágico, ele preferirá interromper a cena deixando assim em suspense as belas Damas que o ouvem porque é “uma das características principais dos Romances aventurecos, bandeirosos e cavalarianos” tais como o seu “Castelo da Raça Brasileira”. (SUASSUNA, 1977, p. 48).

A organização de tão vastos e múltiplos materiais foi disposta pelo autor de maneira tal que parece atender a algumas exigências da própria história e, por outro lado, do momento histórico vivido por ele no momento da escrita do seu romance, o ano de 1958. As balizas temporais impostas mais estreitamente pelos anos de 1935 e 1938 atendem, em primeira instância, à necessidade de uma referência temporal precisa, com respeito aos anos de início e término do movimento de Pedra Bonita, originado em 1835 e cujo trágico desenlace ocorreu em 16 de maio de 1838. Por outro lado, se Suassuna recuou dois decênios e escolheu a década de trinta para estabelecê-la como esteio temporal da sua composição, isso se deve também às circunstâncias políticas em que vivia o Brasil quando de sua escrita. A literatura como quaisquer outras manifestações de arte e cultura estavam sujeitas à censura do governo militar e Suassuna, ao optar por uma data pregressa, não esquecia o momento e os fatos a ele vinculados; fazia-o, no entanto, com a

salvaguarda de uma re-locação temporal. Conforme comenta em entrevista, onde afirma:

Se você ler bem *A Pedra do Reino*, verá que cometi uma astúcia, não é? Tem muita coisa que estava ali como de 1938 que é de 68. Por exemplo, não sei se você se lembra que tem a morte de um jovem padre que era ligado ao bispo, aquele bispo em quem Arésio dá um murro. Aquilo não era um problema do sertão da Paraíba em 1930, aquilo era um problema daqui. O arcebispo era Dom Hélder e o padre chamava-se Henrique, apareceu morto naquelas condições como está lá descrito, entendeu? [...] eu não era doido de escrever que era 68, se não, quem ia preso era eu! Outra coisa, é uma coisa que ninguém percebeu muito na época e eu dou graças a Deus. O simples fato de Quaderna ser um intelectual ou pretendo intelectual, e estar respondendo a um inquérito, tá entendendo? Isso era um problema da época e eu coloquei pra ditadura de Getúlio o que eu queria dizer da ditadura que a gente tava vivendo... Tudo sob forma alegórica, assim, indireta.¹⁸⁹

Por outro lado, recuando essas três décadas, o autor aproxima-se da época em os últimos cangaceiros ainda resistiam pelo sertão. Época em que o cordel gozava de muito prestígio entre a população nordestina. Em sintonia com os ideários do Movimento Armorial de revalorização das artes e manifestações populares, o autor recua a esse tempo áureo do Cordel valorizando-o ainda mais.

No entanto, ao tratar-se da questão do tempo na *Pedra do Reino*, é de especial relevância ressaltar que provavelmente o maior mérito do autor consiste justamente em diluir, ao longo de toda a narrativa, a perspectiva dicotômica - e antagônica - que representam o medieval e o moderno, entre a Idade Média e o tempo presente. Não que lhe falte à narrativa quaisquer referências ao tempo atual; este está sinalizado, tanto pela referência precisa a datas específicas, como pela menção a episódios políticos, sociais e literários recentes (à época em que a ação se situa), pela presença de objetos e maquinarias atuais, como máquina de escrever e automóvel, entre outros índices da época. No entanto, entre os demais recursos do escritor, serão ainda os próprios personagens que evocarão essa dissolução. Quando Lino Pedra-Verde discute com Samuel, que faz gala de sua suposta erudição, ele

¹⁸⁹ Ver nota 190, à pág. 354.

irritado dirá ao doutor: “Tanto faz Roma como Canudos, tudo aquilo foi uma Tróia só.” (SUASSUNA, 2005, p. 619). Já D. Filipa e o pai de Quaderna, Justino Quaderna, dão ideia clara de sua desconexão geográfica e temporal, típica do sertanejo. Quando indagada por Quaderna sobre os lugares maravilhosos que apareciam nos folhetos de cordel, ela responde:

[...] deve ser longe como o diabo, ali por perto da Turquia, já quase na beira do mundo! [...] a gente fica sem saber quantos reis se meteram nela, se foram doze ou catorze! Meteram-se nela um tal de Togo do Japão, o Caisalamão, Antonio Silvino, os Pereira, Dom Sebastião, Carlos Magno, os Viriato, esse pessoal guerreiro todo! Digo isso porque naquele tempo eu perguntei a seu pai: - “Justino, sabe me dizer se a Paraíba está metida nessa guerra que está havendo por aí?” Ele respondeu: “Filipa, a Paraíba é do Brasil, e o Brasil está!” Ai eu perguntei: “A favor ou contra a Alemanha?” Ai ele disse: “Contra o Caisalamão!” [...] Eu com raiva falei: “Tá, é da vez que eu largo esse Brasil velho e vou me embora pr’o Ceará!” (SUASSUNA, 2005, p. 94).

O sertanejo ainda se guia pelo calendário natural no seu dia-a-dia, serão, portanto, os acontecimentos políticos, festivos e religiosos que lhe servirão como marcação temporal: “Disse que a briga entre Cristãos e Mouros, de que a cantiga falava, eram aquelas que eu via todo ano, entre Natal e Reis.” (SUASSUNA, 2005, p. 95). Essas datas marcam também o ciclo da vegetação: “o que me deixava indignado comigo mesmo por não ter tido a ideia de vir na Sexta-feira da Paixão, pra ver as coroas-de-frade minando sangue, como acontecia todos os anos.” (SUASSUNA, 2005, p. 146). O próprio Suassuna confessa que pretendia concentrar a ação da narrativa nos dias da Semana Santa, de forma a que Quaderna iniciasse seu depoimento na quarta-feira, continuasse na quinta-feira e o concluísse na sexta-feira da Paixão¹⁹⁰.

Os santos, discípulos e profetas presentificam-se no destempo desse Deserto da Judéia do sertão. São João Evangelista é comparado com o bisavô de Quaderna, D. João, o Execrável; o profeta Ezequiel sofre de virações, tal como Quaderna, quando atacado pelo “mal sagrado” dos Vates, e partilha das mesmas visões dos profetas sertanejos. O próprio Cristo organiza

¹⁹⁰ Cf. SUASSUNA. Entrevista. Ao sol da prosa brasileira. *Cadernos de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna*. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 45.

cavalcadas, ampliando a gama de cores, do azul e encarnado de Quaderna, para o branco, preto, encarnado e amarelo.

Os mitos também ressurgem e misturam-se ao sagrado nesta Terra-Desértica: D. Sebastião se transmuda e, misturado a São Sebastião, ressurgem na família Garcia-Barreto em Pedro Sebastião e em Sinésio, o rapaz do cavalo branco. Finalmente, compartilham o tempo e o espaço do sertão os mitos consagrados pela literatura. Desta forma, como lembra George R. Lind (1974, p. 43), “Carlos Magno e os seus doze pares, Perceval e a Demanda do Santo Graal, os reis mouros e os numerosos cangaceiros dum passado recente. Tradições mortas há muito tempo na Europa continuam vivas no sertão.” Nessa visão do sertão como uma grande unidade no espaço e no tempo, diz ainda o autor alemão, “reside o maior mérito artístico de Suassuna.”

A escolha da vila de Taperoá como cenário da narrativa da *Pedra do Reino* situa o romance na esteira do regionalismo brasileiro, mas, como aclara o próprio Suassuna, do regionalismo apenas na medida em que tem um lugar definido numa região específica que é o Nordeste¹⁹¹.

Outros espaços ocupam também a narrativa, entre os quais todo o trajeto de Taperoá à Serra Talhada, a fazenda Onça Malhada e o Lajedo. Pedra Bonita terá, no entanto, a despeito do pouco tempo em que a ação transcorre no local, um papel importante na narrativa. É o destino final do único deslocamento mais longo que o protagonista realiza. Quaderna deixará Taperoá para finalmente conhecer aquele lugar “sagrado” onde tudo tinha tido início. Embora a visão real das pedras haja causado um sentimento de decepção ao personagem, ele começa a falar de seus arredores evocando toda a magicidade possível de seu discurso arrevesado:

Os arredores do Castelo do meu sangue real e quadernesco mostravam, pouco a pouco uma brutalidade amaldiçoada, inescrutável, cruel, desafiadora. Aquele anfiteatro antigo e bruto parecia exigir que eu misturasse meu sangue às pedras, para ver se assim, ao mesmo tempo que recebia algo de pétreo nele, comunicava àqueles rochedos alguma coisa de humano [...] Infelizmente, porém, se, do ponto de vista fatídico e astroso, o local do Castelo

¹⁹¹ Cf. Leal-McBride, Maria-Odilia. *Narrativas e Narradores em A Pedra do Reino*, estruturas e perspectivas cambiantes. New York: Peter Lang, 1989, p. 19.

correspondia perfeitamente ao sonho régio do meu sangue, do ponto de vista da Arte houve alguma decepção, que a princípio, sangraram um pouco no meu orgulho, diante das duas Torres de Pedra. (SUASSUNA, 2005, p. 147).

A decepção impingida pela visão das pedras tal como eram e não como havia lido sobre elas, logo cederá passo a um mecanismo compensatório que a Literatura lhe proverá e assim o espaço se ressacraliza no imaginário de Quaderna.

A pequena cidade da Paraíba, palco do teatro e do romance de Ariano Suassuna, dá o tom pitoresco que Quaderna na tentativa de apagar, passa a chamar de Real e Nobre Vila de Taperoá. A cidadezinha passa a ser o lugar onde se pode espelhar o mundo. Trata-se aqui de uma busca do universal a partir do local. A identificação da Vila de Taperoá com o sertão torna-a representante mesmo desse espaço maior. Conteúdo com valor de continente. Em realidade, a ação da narrativa nunca abandona o sertão natal do escritor como seu território. Isso, em Suassuna, não é um elemento que possa pôr a condição de ficcionalidade em risco - dadas as coincidências biográficas do autor nascido no sertão, espaço de sua memória e imaginário. Na verdade, Suassuna apenas repete no espaço da ação o que realiza também em outros elementos da narrativa.

A natureza é um espaço privilegiado na obra de Suassuna: a natureza agreste, austera do sertão, sempre adjetivada pela cor castanha, como a que mais acentuadamente se nota na região e com a qual contrastam ainda o verde do período de “inverno” e o vermelho do sangue, tão evocado na narrativa, seja como lugar, cor de morte, seja como sinônimo de vínculo familiar. Esse ambiente natural não tem oposição em descrições dos signos da civilidade. Os ambientes interiores quando descritos estão em plena consonância com a paisagem exterior, com a mesma coloração e austeridade. A descrição da casa dos Moraes está perpassada pelo elemento barroco que parece presentificar-se de maneira inconfundível naquele ambiente, tanto nos materiais e nas cores, como nos objetos apresentados. A casa dos Moraes é contrastada com a Casa-Forte da Onça Malhada, descrita com a austeridade característica das antigas casas sertanejas.

Esse espaço natural está por outro lado sempre representado pela ofuscante luz solar, capaz de encadear a visão. O lajedo é o lugar onde essa luz solar incide mais fortemente. A focalização interna do narrador será plenamente ativada e interfere na imagem por ele facultada ao leitor. O rio, que é, ora parte da natureza, ora o espelho de sua memória será lugar de sangrentos e enigmáticos sacrifícios, povoados de enormes pedras cor de ferro, escavadas de caldeirões circulares. Descrições que remetem mais uma vez às de *Os sertões*. A focalização de Euclides, a partir dessa perspectiva de quem vê algo por primeira vez, revela-se em suas reações de surpresa:

É uma paragem impressionadora. [...] As condições estruturais da terra lá se vincularam à violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos. O regime torrencial dos climas excessivos, sobrevindo, de súbito, depois das insolações demoradas, e embatendo naqueles pendores, expôs há muito, arrebatando-lhes para longe todos os elementos degradados, as séries mais antigas daqueles últimos rebentos das montanhas: todas as variedades cristalinas, e os quartzitos ásperos, e as filades e calcários, revezando-se ou entrelaçando-se, repontando duramente a cada passo, mal cobertos por uma flora toliça — dispondo-se em cenários em que ressalta, predominante, o aspecto atormentado das paisagens. (CUNHA, 1982, p. 13)

Mas, se por um lado, a visão extasiada de Euclides é a de um estrangeiro, para Quaderna, cujo ambiente sertanejo resulta plenamente familiar, não é causa de menor assombro. A ausência que menciona Rachel de Queiroz no prólogo da obra - “Lembremo-nos de que Suassuna olha para esse mundo com a visão do exilado” - efetivamente faz com que o autor, como diz a escritora cearense, trate o sertão de forma bela, mágica e misteriosa. O sertão esconde em sua natureza bruta, agreste, inóspita uma sacralidade ancestral, que se revela em alguns momentos de uma dimensão mítica ligada à pedra, à água e ao animal.

Ao contrário do visitante, porém, consideram Vernaide Wanderley e Eugênia Menezes em sua *Viagem ao Sertão Brasileiro* (1997, p. 48-49) “o nativo caracteriza sua atitude de forma complexa através do comportamento, da tradição local, do conhecimento e do mito. Quaderna, diante da grandeza que ele pressente e evoca nesse ambiente, recorrerá à palavra como solução para a expressão de seu sentir. Usará abundantemente palavras que em sua

opiniões são misteriosas ou evocam mistérios: obscuro, misterioso, estranho, secreto. Palavras que dão a real dimensão do espaço narrado.

A cadeia é o espaço onde tudo começa, de onde Quaderna descreve sua visão do sertão de Taperoá, parecendo-lhe oferecer uma perspectiva aérea. Quando Quaderna adverte que “daqui de cima” fica evidente que o pavimento superior da cadeia, ao qual ele se estaria referindo, não pode oferecer a perspectiva que ele descortina diante dos olhos do leitor. Assim, Suassuna imita seu mestre maior Euclides, que também adota essa perspectiva aérea quando começa, na primeira parte de seu tríptico – *Os sertões* – a descrever a Terra, que à entrada do sertão assim lhe parece:

Está sobre um socorro do maciço continental, ao norte. Demarca-o de uma banda, abrangendo dois quadrantes, em semicírculo, o Rio de S. Francisco; e de outra, encurvando também para sudeste, numa normal à direção primitiva, o curso flexuoso do Itapicuruáçu. Segundo a mediana, correndo quase paralelo entre aqueles, com o mesmo descambar expressivo para a costa, vê-se o traço de um outro rio, o Vaza-Barris, o *Irapiiranga* dos tapuias, cujo trecho de Jeremoabo para as cabeceiras é uma fantasia de cartógrafo. De fato, no estupendo degrau, por onde descem para o mar ou para jusante de Paulo Afonso as rampas esbarrancadas do planalto, não há situações de equilíbrio para uma rede hidrográfica normal. Ali reina a drenagem caótica das torrentes, imprimindo naquele recanto da Bahia *facies* excepcional e selvagem. (CUNHA, 1982, p. 10).

Simultaneamente a esse recurso, Quaderna faz uma descrição que não é fruto da visualização da paisagem, mas de uma mirada para dentro, a sua é também uma descrição que resulta de um ato de introspecção e memória poética.

Curiosamente, o cinema se encarregará de colorir essa perspectiva austera através da qual Quaderna mostra o sertão. A adaptação da obra realizada por Luiz Fernando Carvalho, muito cuidadosa de não desvirtuar o original, durante a transposição de linguagens, escolheu um colorido que se bem não salta à vista durante os diálogos e monólogos de Quaderna, realiza uma leitura palimpséstica desse monocromatismo rompido apenas pelo castanho, o verde e o vermelho, já referidos. Sobre a leitura do sertão causticado e castigado pelo sol, amparo da dramaticidade que, às vezes,

pretende o narrador, o cineasta vislumbra o viés mediterrâneo-barroco da obra suassuniana, e caracteriza Taperoá como uma cidade medieval ibérica com a participação do elemento mouro de sua arquitetura. A escolha se amplia na caracterização dos personagens e em suas vestimentas. O detalhe importa, na medida em que Luiz Fernando Carvalho é de fino preciosismo, no que se refere à recriação de obras literárias, um leitor atento com uma grande sensibilidade plástica que apoia seu trabalho em uma equipe muito competente. Portanto sua leitura d' *A Pedra do Reino* tem um valor estético e literário de importante apreciação.

A revelação que Quaderna tem a respeito de seus antepassados lança-o num processo de culpa e de medo. Como bom sertanejo, o menino acredita piamente nos desígnios de sangue e teme que os crimes de seus antepassados recaiam sobre ele. Atormentado por esses sentimentos, Quaderna só encontrará sossego na medida em que aprende a reinterpretar os fatídicos acontecimentos perpetrados pelos seus antepassados, à custa de sua imaginação que acomodará os fatos históricos às suas conveniências, os folhetos de cordel e até passagens bíblicas.

Essa nova re-leitura dos fatos acaba lançando-o para o vértice da história como descendente direto dessa linhagem que de maldita passa a ser real e à qual ele terá como obrigação restaurar. Cioso do destino do Rei-Cruzado Dom Sebastião, cavaleiro real de quem ele conhece a história, Quaderna se intimida com esse destino de restaurador. Sua pouca disposição para os assuntos de “macheza”, tão sobejamente apontados por ele próprio, não lhe permitem lançar-se em aventuras cavalarianas e belicosas, de forma que, a mesma reinterpretação que lhe serviu para acomodar os fatos de maneira a não se ver perseguido pela vergonha, medo e culpa, servir-lhe-á agora para reinterpretar essa restauração necessária, à luz da glória e da consagração literária, outra maneira de conseguir construir seu reino, seu “Castelo literário”. Assim ele obteria a necessária restauração sem fazer uso mais do que de suas forças imaginativas e literárias, sem derramar uma gota de sangue ou fazer uso de qualquer ato de coragem, qualidade da qual se considerava inteiramente destituído.

O tema do *Romance d' A Pedra do Reino* será, portanto, a construção desse *Castelo literário* (SUASSUNA, 2005, p. 107) “poético-

sertanejo” de Quaderna, a “*Obra da Raça Brasileira*” (SUASSUNA, 2005, p. 192) a que ele se refere, recorrentemente.

Era a solução para o beco sem saída em que eu me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha tempo nem predisposição, montando mal como monto e atirando pior anda! (SUASSUNA, 2005, p. 107).

Para erguer esse Castelo, Quaderna se valerá de um vasto acervo de influências, entre os livros de História e os romances da biblioteca de Taperoá pela qual é responsável, na qualidade de bibliotecário; do Almanaque do sertão - *O Lunário Perpétuo* -, que ele cuida em re-imprimir a cada ano; das memórias de infância recortadas entre os ensinamentos dos mestres João Melchiades (de cantoria popular), Clemente e Samuel, - que atualizam seus “ensinamentos” nas conversas que mantêm com Quaderna adulto; das histórias e romances que ouvia de sua tia Filipa, às quais acrescentava as brincadeiras infantis; da Bíblia e, principalmente, dos folhetos de cordel, com temas trazidos da Península Ibérica ou criados localmente, - “errante pelo mundo dos Folhetos” - alguns dos quais costuma ele mesmo escrever, editar e vender na feira, além de ser deles um grande leitor.

Tratando de honrar o que seriam as normas de uma grande obra que, segundo lera “para ser clássica, tem que condensar, em si, toda uma Literatura, e ser completa, modelar e de primeira classe” (SUASSUNA, 2005, p. 197), Quaderna se decide, depois de recordar as aulas de Retórica, dadas pelo Monsenhor Pedro Anísio Dantas, do Seminário e consultar o dicionário, pelo gênero Romance, que segundo lera em Carlos Dias Fernandes, era a versão atual da Epopeia que ele pretendia escrever.

Daí em diante, todos os esforços de Quaderna se concentrarão no seu propósito de criar sua obra de “*Gênio da Raça Brasileira*” (SUASSUNA, 2005, p.188). Projeto para o qual não mede leituras, nem esforços. Assim, à luz de suas conveniências e ideias sobre esse projeto, Quaderna evocará os mitos e as lendas do sertão, sob o prisma de sua peculiar reinterpretação. O sebastianismo abraçado será recorrentemente evocado, o Romancelheiro

Nordestino, tal como se mencionou, será a fonte primária onde se abebera o candidato a “Gênio da Raça”, especialmente nos romances dos Ciclos heroico, cômico satírico e picaresco e do ciclo histórico. Além disso, evocará a memória histórica das famílias sertanejas - às quais se liga o protagonista por “laços de sangue” - e os acontecimentos políticos que as envolveram. Mais especialmente, Quaderna evocará o crime misterioso e não revelado do Rei do Cariri, Dom Pedro Sebastião, padrinho, tio e cunhado e os sucessos desencadeados pela Estranha Cavalgada que entra em Taperoá em 1º de junho de 1935.

Esses temas que o protagonista-narrador traz à baila para construir sua história, serão oportunamente tratados pelo autor. Sem tomar a palavra de Quaderna em momento algum, Ariano Suassuna examina sob o prisma da meta-narratividade, permeada por uma visão última realista e ao mesmo tempo incisivamente irônica e poética, várias questões relativas ao sertão e a seu povo, que, em seu entender, lançam-nos numa dimensão Universal, a despeito do viés localista que possam parecer conter e estar impresso na fala do narrador Quaderna.

O autor mostrará o papel do sebastianismo dentro da perspectiva mítica d’ *A Pedra do Reino*, e, por conseguinte, faz a re-leitura de sua permanência entre o povo do sertão. O componente mítico desse legado português se concretiza no Romance com o surgimento do Donzel do cavalo branco, enquanto, do ponto de vista extra-narrativo, resta ao leitor de Suassuna as causas e as consequências dessa permeabilidade do sertão ao tema. O desejo de um reino de justiça social é mais forte tanto mais sofrido seja o povo e a instauração do mito será mais forte tanto mais distante e distorcida a visão que dele tenha esse mesmo povo. O tema será revisto ainda em seu viés messiânico, através do qual ele se instala entre o povo do sertão.

O tema da morte, tratada desde uma perspectiva de destino fatídico para o qual caminha o homem desde o nascimento, está travestido também por uma leitura que se alegoriza através da figura da Onça Caetana, que no sertão representa a morte. Essa alegoria que, a partir da continuação da *Pedra do Reino*, em *Ao sol da Onça Caetana*, assume dimensões ainda mais fortemente míticas, se presentifica na narrativa d’ *A Pedra do Reino* como uma oportunidade rentável literariamente, porque conjuga uma crença local com

uma incursão no bestiário heráldico e imaginoso do sertanejo - onde reinam absolutos o gavião, a onça e serpente -, semelhante aos bestiários medievais.

A presumida culpa do narrador no assassinato ou nos eventos suscitados pela cavalgada, tema implícito ao longo da narrativa - que escorrega sem solução para a continuação da Trilogia -, juntando-se às lições de poética transmitidas por Quaderna, indagaria sobre os limites últimos da escrita. Até onde se pode ou se deve ir, na construção da obra literária. Da mesma forma, o relato dos fatos políticos históricos constitui-se em uma indagação sobre a validade da narrativa histórica que assume uma perspectiva unilateral e racionalista. A própria apresentação da História sobre os acontecimentos que vitimaram João Pessoa. João Dantas e João Suassuna e que acarretaram mudanças muito profundas na vida das famílias envolvidas, é questionada por sua tendência parcial ou unilateral. Suassuna cresceu lendo sobre o assassinato de João Pessoa, como uma atitude política de retaliação das facções de oposição, centralizadas nos latifundiários rurais, representantes do atraso e da injustiça social contra a postura moderna de Pessoa, que enfrentava essa estrutura “injusta e arcaica”.

3.1.2. Ressonâncias ideológicas na obra

O homem deseja um mundo onde o bem e o mal sejam nitidamente discerníveis [...] Nesse “ou – ou então” está contida a incapacidade de suportar a relatividade essencial das coisas humanas. [...] Devido a essa incapacidade, a sabedoria do romance (a sabedoria da incerteza) é difícil de aceitar e compreender.

Milan Kundera

A urdidura do enigma Suassuna/Quaderna/*A Pedra do Reino* é tão intrincada que não resulta fácil fazer a distinção dos planos realidade/ficção. A escritora cearense Rachel de Queiroz entrega uma das chaves desse enigma quando afirma sobre *A Pedra do Reino* que o livro é o próprio Suassuna. Ela enfatiza: “(...) o livro e não seu protagonista D. Pedro Dinis Quaderna; o Quaderna é o conceito que Suassuna faz dos homens, e a obra de Quaderna é o que ele espera dos homens.” (QUEIROZ, 2005, p. 17)

Suassuna tem um projeto de vida no qual atou para sempre um percurso literário. A Pedra do Reino, no contexto de sua obra será aquela que lhe possibilita a expansão de sua narrativa aos seus limites máximos. Entende-se com isso que será, portanto, o *locus* onde seu projeto é levado a cabo com maior inteireza. A consciência disso fará dela também a sua favorita, aquela que o autor salvaria se lhe fosse obrigada a escolha de salvação de apenas uma, em sua produção poética, teatral e romanesca - imagine-se aqui uma espécie de fogueira inquisitorial a exemplo da que queimou os livros em *Dom Quixote* e daquela de *Fahrenheit 457*, de Ray Bradbury.

Esse vínculo tão estreito entre o autor, a sua personagem Quaderna e o *Romance d'A Pedra do Reino*, é, por um lado, inoportuno, na medida em que põe em pauta uma suposta ideologia do homem Ariano Suassuna, que adere ao seu personagem, e que a obra veicula. Este vínculo se reafirma na abundância de declarações do autor, não apenas sobre a literatura, mas também sobre suas inclinações políticas. Resulta, por outro lado benéfica, porque dá ao autor a tranquilidade de haver obtido sucesso em seu projeto literário, que encontrou n'*A Pedra do Reino* o ponto de convergência com o seu projeto vital.

Essa afirmativa anterior - que pela aparente contradição que encerra, terá que ser vista com cautela - não implica que Suassuna, avesso a todo "retratismo sociológico" haja cedido ao peso da memória e transformado seu romance em uma obra de denuncia ou de reparação. O autor tem ressaltado em todas as suas declarações e entrevistas, quando assim o solicitam, sua postura no sentido de entendimento da arte. Para Suassuna, a sua função recriadora aparece sempre enfatizada como antagonismo natural à proposta de retratismo da realidade, do comprometimento político ou social da obra. Estes podem existir - e efetivamente estão em sua obra -, mas jamais como finalidade. A esse respeito parece oportuno citar a correspondência de Ariano Suassuna para Manuel Bandeira datada de 1956. Nela, o autor deixa clara sua ideia:

Aproveito a oportunidade para mandar-lhe meu abraço pelo poema que você publicou sobre a espada de ouro de Lott. Coisa rara uma pessoa que tem essa coragem, principalmente na atual situação. O

poema foi uma pancada terrível, ao mesmo tempo na cupinchada, na vaidade do general e na lei de imprensa, principalmente partindo de quem partiu. Isso sem se falar nas qualidades do poema em si [...] Grande lição para os poetas novos e comunistas ou para-comunistas, que vivem tentando isso há anos e nunca fizeram nada que se aproveitasse. Quanta tinta gastaram acusando nossos maiores, você e Drummond, de reacionários, indiferentes, etc. Agora é o reacionário que vem ensinar a eles como é que se faz o que eles queriam fazer e não conseguiam. (SUASSUNA¹⁹², 1956 apud LEMOS, 2007, p. 79-80).

Ariano Suassuna, que se considera um intelectual de esquerda, faz restrições ao marxismo, já foi monarquista, mas repensou sua posição e admitiu haver-se deixado encandear por uma postura mais literária do que propriamente política. Ao dar-se conta disso ele reconsiderou, publicamente, sua posição. Sua trajetória no âmbito da política, já ilustrada neste trabalho, restringe-se exclusivamente ao âmbito das políticas culturais do país. Parece pertinente afirmar que o ideário de Suassuna, que transcende suas várias atividades – político, culturais, literárias e, inclusive, no âmbito familiar -, parece vinculado ao ideal comunitário, à defesa da libertação das éticas e das estéticas de amarras positivistas e reducionistas instituídas pelo absoluto e pela univocidade. A riqueza do imaginário parece ser a resposta e a panaceia para o estado de amortecimento e, por que não, para a própria morte. “Ao invés de ser prisioneiro das imagens e dos objetos, como profetizavam os marxistas, o homem tem se utilizado deles como um instrumento de libertação”, afirma Claudia Leitão (1997, p. 172), quando comenta sobre a diversidade original do homem restaurada por uma ética pluralista.

Para Suassuna, a arte e o *quantum* de imaginário que ela permite ou demanda é a seu mais eficiente meio de comunicação e de sociabilidade – a despeito de tantos outros que possui. Só a arte é capaz de perenizar, de capturar a vida em suas entranhas. Esse é um sentimento do autor de que sua obra dá perfeito testemunho. Um desejo de apreensão da vida em seu pleno, através da arte. Para isso, a proposta de Suassuna, que envolve um compromisso com a originalidade e força criadora primitiva, com a expressão genuína e própria de seu povo e de sua gente, sem renegar as tradições

¹⁹² A autora não mencionou a fonte de onde extraiu a Carta de Ariano Suassuna para Manuel Bandeira, datada de 19 de novembro de 1956.

artísticas herdadas de seus ancestrais, não pactua com o engajamento e não faz concessões. Seu projeto literário finca suas bases na cultura popular, onde se lança para a universalidade.

Suassuna, pode-se dizer, adota como tantos autores sua “experiencia personal como punto de partida para la fantasia”. (VARGAS LLOSA, 1993, p. 163). Se o resgate da história pessoal se dá como parte do enredo da obra, será porque ela se presta como matéria para a consistente armação que o autor prega e executa, porque ele se sente preparado para dominá-la e não ser por ela dominado. Portanto as ressonâncias ideológicas do autor se fazem sentir na obra, mas sua ideologia não se mostra com base em um viés teorizado, mas empiricamente. Quaderna não apenas fala sobre a importância da cultura popular em sua formação, mas usa-a em toda a sua extensão para compor sua própria obra; as influências ibéricas são herdadas e ressaltadas não apenas através dos folhetos que porventura tenham seus temas, mas através do recurso de elementos próprios dos livros de cavalaria e dos romances picarescos, por exemplo.

As circunstâncias históricas que envolveram a década de trinta do século XX, entre as quais o assassinato de João Suassuna, pai de Ariano, são enquadradas na trama de Quaderna e, mesmo que o relato signifique de certa forma a superação do real, ele terá sempre uma dimensão literária e estética que a tudo se sobrepõe, bem como a outros temas relativos à busca e valorização da cultura popular, a preocupação com o crescimento urbano e com a falta de identidade nacional provocada pela institucionalização de uma cultura de massa no país. Finalmente o autor terá conseguido em seu livro mediar a cultura popular - oral e escrita - e a erudita, o atual e o antigo, o cômico e o trágico, o real e o imaginário. A sensação que se tem diante da leitura de *A Pedra do Reino* é a de que Suassuna consegue tratar de temas políticos e das questões sociais do Nordeste sem fazer política ou sociologismo, tomando emprestadas as palavras do autor sobre Shakespeare (SUASSUNA, 1973, p. 158), mas transfigurando o real através do “real literário”.

Clemente e Samuel, Lino, João Melchiades, o tio Pedro Sebastião, o jovem donzel Sinésio e até o enfurecido Arésio têm características que o autor

inveja. Portanto, voltando a Rachel de Queiroz, Quaderna não é Suassuna, o livro é o próprio Suassuna.

3.2 ELEMENTOS CAVALEIRESCOS

Já se pontuou o cotejo intertextual, inter-literário e, agora, devem-se considerar outras instâncias alheias à estrutura interna da obra. O trânsito entre a literatura como objeto de análise para outras áreas do saber e do fazer humanos é de fundamental importância. Do contrário, como explicar que, mesmo apartadas das ressonâncias puramente literárias que o espírito medieval e cavaleiresco parece suscitar na Região Nordeste do Brasil, identificam-se outras fecundações desses temas heroicos? O ciclo carolíngio, tal como já se viu, que exalta especialmente, as figuras de Roldão, Oliveiros e de Carlos Magno, o Imperador da barba florida, abarca proporções mais amplas na Região. Saída das páginas do cordel, Roldão foi construída, pequena localidade, no município de Morada Nova, no estado do Ceará. As pesquisas de Câmara Cascudo¹⁹³ (1979) testemunham que tanto o herói de Roncesvalles, como Carlos Magno e Oliveiros popularizam seus nomes, batizando crianças em nosso país. Este fenômeno é o que a professora e pesquisadora Martine Kuntz (2001, p. 74) chama de “ecos surpreendentes e poéticos de uma fraternidade transatlântica”. Mas, a importância da literatura cavaleiresca em nossa toponímia remonta há séculos atrás, quando à época da conquista, as ilhas descobertas e outros territórios recebiam nomes de lugares arrancados das páginas dessa literatura. No entanto, há indícios de que, pelo menos durante as primeiras décadas que sucederam o descobrimento da América, o fato teria influenciado os autores dos livros de cavalaria mais do que os livros influenciaram os conquistadores aqui chegados. Em artigo sobre os livros de cavalaria na América, Rafael M. Mérida Jiménez assim se refere a essa influência:

¹⁹³ Algumas das quais registra o folclorista na introdução de seu **Cinco Livros do Povo**. Introdução ao estudo da Novelística no Brasil. João Pessoa: Editora Universitária UFPb, 1979.

Soy de la opinión que durante esta primera fase de la expansión española por tierras americanas no puede hablarse de una influencia de los libros de caballerías entre los militares que emigraron a las nuevas posesiones, pues creo que solamente a partir de la tercera década del siglo XVI la amplia oferta de títulos y la fama consolidada propiciarían la condena vertida en la ley de 1531. Por supuesto, este éxito corre paralelo al creciente número de personas que viajaron a las nuevas posesiones y que leyeron o escucharon las aventuras narradas en estas novelas. Recuérdese, además, que estos volúmenes eran muy caros, pero que también fueron muy apreciados como consecuencia de su amena estructura narrativa y de su asequible mensaje ideológico.¹⁹⁴

Desta forma, o que se afirma anteriormente sobre o batismo de ilhas e outros lugares com os nomes extraídos das narrativas cavaleirescas não é movimento de uma só via. No entanto, interessa-nos mais o que iria converter-se em um legado cultural inapagável, que, a força das manifestações populares, faria perdurar e de certa forma “cristalizar-se-ia” em algumas regiões mais do que em outras.

Bom exemplo dessa herança ibérica, a meio caminho entre Idade Média e Renascimento, são as festividades, as religiosas e as profanas. Entre as comemorações usuais, o sertão celebra até hoje certos jogos cavaleirescos aqui vinculados ao calendário cristão. O jogo das argolas e as corridas, diversões usuais nas festas de padroeiros; as Cavalhadas são outro bom exemplo desses laços festivos com cultura peninsular. Torneios equestres festivos, elas recriam as lutas entre cristãos e mulçumanos, onde os doze pares de França estão representados; nos “Reisados” - importante folguedo popular que representa o mesmo tema, através de uma rica coreografia com dança e combate de espadas - reaparece a figura do Imperador Carlos Magno.

Em seus estudos sobre esta última manifestação festiva popular, o sociólogo e dramaturgo Oswald Barroso, estudioso da cultura popular nordestina, reafirma a existência de “vínculos de parentesco entre o imaginário da sociedade colonial sertaneja e os ideais guerreiros da Idade Média européia.” (KUNZ, 2001, p. 75). Será, seguramente, graças a esses vínculos, que na Revolta de Contestado, de acordo com Câmara Cascudo, os vinte e

¹⁹⁴ JIMÉNEZ, Mérida. Los libros de caballerías en América. In: **Tirant**: Butlletí informatiu bibliogràfic, ISSN 1579-7422, N.º.10, 2007. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.10/Art.M%E9rida_Huella.htm>. Acesso em: 16 jul. 2010.

quatro¹⁹⁵ soldados da guarda pessoal do seu chefe, o monge José Maria, recebiam o título honorífico de “Doze pares de França”.

A antiga arte da Xilogravura, que medieval e européia passou a ser talhado em madeiras brasileiras, também se rende à saga dessa ilustre dúzia de cavaleiros e de seu Imperador e estampa paredes de museus aqui e afora. São primordialmente usadas nas capa dos folhetos de cordel. Estes últimos constituem o mais valioso veículo de subsistência e divulgação dos temas cavaleirescos, entre os quais o carolíngio, que atravessaram os séculos e o Atlântico.

Martine Kuntz, autora de *Cordel, a voz e o verso* (2001) aproxima os versos dos folhetos à épica francesa, re-estabelecendo o vínculo entre o ciclo carolíngio na nossa literatura e as gestas francesas. No entanto, a autora reconhecendo esse “mistério da intuição poética” – aponta também a presença “determinante e incontestada da fonte ibérica” no Romanceiro nordestino. Isso se dá através da transposição para o verso, da prosa de origem culta do século XVIII (KUNZ, 2001, p. 78), em versões espanholas, que estão na origem do cordel português sobre o tema, com todos os “engordamentos” havidos.

Esta pregnância literária que se espraia, interdisciplinarmente, para outras áreas do saber e do fazer humano, faz surgir ainda - vinculadas à realidade e aos códigos estético e ético locais (mesmo sem desprender-se inteiramente das estruturas, temáticas e formais das histórias originais) - novos cavaleiros e princesas, sem qualquer precedência em outras terras ou tempos. Esse processo que envolve novas criações dentro de um modelo existente, responde à função (ou melhor, à missão) de dar voz a uma ancestralidade que permanece, mas que, porém, se atualiza, tal como afirmou Gilmar de Carvalho, referindo-se à produção poética do grande Patativa do Assaré. (CARVALHO, 1998, p. 30).

Como um bom exemplo prático da apropriação e atualização da herança épico-cavaleiresca ibérica, vale recordar a história do vaqueiro Raimundo Jacó, nascido na localidade de Lajes, em pleno sertão pernambucano. O vaqueiro ganhou notoriedade e converteu-se, ainda, em

¹⁹⁵ O fato se deve a uma má compreensão do sentido original da palavra “pares” - “igual ou semelhante” – entendida em algumas regiões do interior brasileiro como: “conjunto de duas pessoas ou duas coisas de uma mesma espécie.”

herói local. Assassinado covardemente por um companheiro invejoso, por haver recuperado uma rês extraviada, cuja captura consistia em um desafio, o herói vitimado converteu-se logo em lenda sertaneja. Há mais de três décadas, na região, a cada segundo domingo de agosto, celebra-se anualmente o aniversário de sua morte, na concorrida “Missa do Vaqueiro”. A cerimônia transformou-se em festa, com rituais muito específicos. Nela, o padre oferece, à hora da comunhão, carne de sol, farinha de mandioca e queijo de “coalho”, e uma multidão de vaqueiros das redondezas entrega, durante o Ofertório, peças de sua indumentária típica e de suas montarias. O coro, muitas vezes acompanhado pela voz e sanfona de Luis Gonzaga e os instrumentos do Quinteto Armorial, acostumou-se a entoar:

Aqui no fundo da caatinga tem missa e oração.
 Vaqueiro, Deus e o Sertão estão em tempo de comunhão.
 Devoção, união, o perdão é pra Raimundo Jacó, nossa comunhão.
 Jesus, meu Jesus sertanejo
 Presença maior, minha crença,
 Nestas terras de ninguém[...] ¹⁹⁶.

Tal como o homem medieval, o sertanejo resgata a humanidade de Cristo, não apenas a sua divindade. Jesus, mesmo sem a usual intercedência mariana, incorpora-se à multidão, transformado em sertanejo. A missa sofre alterações e adequações. Ao ritual tradicional, incorporou-se um vasto acervo imagético vinculado ao universo simbólico local. Este é um índice do apego do nordestino aos rituais e às imagens e de como estes são uma extensão da vida mesma. Por outro lado, o episódio e seus desgarramentos, apontam para uma tendência local à indivisibilidade entre o sagrado e o profano, vida e arte, religião e arte, vida e religião.

¹⁹⁶ Fragmento do Cântico de Entrada da Missa do Vaqueiro. A canção faz parte das de *Rezas do Sol* para a *Missa do Vaqueiro*, gravado pelo Quinteto Violado foi criado por Janduhy Finizola (parceiro de Luis Gonzaga em muitas composições). A Missa do Vaqueiro, que foi celebrada por primeira vez em 1976, no município de Serrita, sertão pernambucano, vem acontecendo desde então a cada terceiro domingo do mês de agosto. A missa é uma homenagem ao vaqueiro Raimundo Jacó e é promovida pela **Fundação Padre João Cância**, em parceria com a prefeitura municipal de Serrita e a **Associação dos Vaqueiros de Pega de Boi na Caatinga do Alto Sertão de Pernambuco – Apega**.

A história de Raimundo Jacó foi contada em vários cordéis. Seus criadores, talvez inconscientemente, reproduzem nela certas fórmulas poéticas, que, diga-se de passagem, coincidem com as da épica espanhola medieval. Sempre atenta à verossimilhança e aferrada a certos valores mais humanos que sobrenaturais, diferencia-se aquela da épica francesa. Esse cuidado com a verossimilhança parece recorrente, quando o tema, além de heroico é local. Estes poetas populares nordestinos se inclinam para essa tendência, quando a intenção é narrar um fato local, parte da história de sua gente, porém, transfigurado na ética e na estética dos ideais “heroicos e cavaleirescos”, onde perpassa o sacrifício e/ou morte dos heróis para a consecução da validação de seus ideais e o desmascaramento da vileza e da maldade dos inimigos no modelo maniqueísta medieval-cristão.

O processo que eleva Raimundo Jacó, vaqueiro dedicado, porém não como muitos outros da região, à categoria de mártir e herói local, não está distante daquele conhecido na épica castelhana. Os valores que nela alçam o guerreiro e infância Rodrigo Díaz de Vivar, herói da gesta castelhana *Cantar de Mio Cid* à categoria de lenda são semelhantes aos que motivam o vaqueiro pernambucano. Iguais valores se contam nas páginas dos livros de cavalaria castelhanos. Para amparar ainda mais essa aproximação de uma ética e épica castelhana com nossa verve nordestina, deve-se considerar que ambos os contextos pontuam uma realidade de desigualdade social ao modo feudal e uma ideologia dominante que pretende suprir as carências simbólicas e reais com uma ocupação imaginária figurativa cujo modelo ainda não contenha rupturas no esquema dos poderes vigentes.

O nascimento do herói épico, como o herói nordestino, se dá tanto pela verve do artista clérigo e/ou jogral, como de contingências sociais, culturais e políticas de sua terra e de seu tempo. Carlos Magno surgirá na literatura francesa quando seus feitos já não são definitivos para a história do reino. A figura do imperador de barba florida não conclama um povo a feitos guerreiros pelo bem da nação, como o faziam os heróis espanhóis que serviam como modelo para seu povo. El Cid era o espelho do bom castelhano, suas virtudes seriam espelho para o povo e alimentavam seu espírito nacionalista (Castela passou de condado a reino, mas não tinha a tradição de que gozava, por exemplo, o Reino de Leão) e cristãos (em oposição ao inimigo

muçulmano). O Vaqueiro, que goza de prestígio e da admiração das pessoas em sua comunidade, será o elemento humano capaz de incorporar a idealidade anímica e física, forte e corajoso, ele antagoniza com a condição marginal do cangaceiro ou do jagunço que, apesar de representarem a força, tendem a incorrer em ações de violência e transgressão.

O nordestino, especialmente o habitante rural, pelos motivos já expostos no primeiro capítulo, antagoniza-se com o povo de outras regiões graças ao fato de que a ele colou-se uma imagem difícil de apagar. Esta imagem negativa estampada no cenário nacional representa o atraso social, cultural e econômico da região. A boa acolhida às histórias épicas e cavaleirescas tiveram, portanto, abrigo garantido no seio desse povo “atrasado” vinculado às atividades humanas primárias, a agricultura e a pecuária. Povo, cujos ideais, definidos pelas contingências vitais, chocavam-se com os ideais “progressistas” do resto do país. Não é de estranhar que entre esses indivíduos que subsistem em modelo agrícola - e que tem em seu seio a figura do vaqueiro a exortar e a recordar a imagem do cavaleiro – se vincule um *modus vivendi* compatível com o modelo social baixo-medieval da Espanha referida anteriormente.

O Nordeste conta, para dar vida, a esse imaginário, mantido através dos tempos, com a destacada figura do cantador e poeta popular, verdadeiro jogral contemporâneo. Sua existência, condicionada pela carência de leitores (ainda prevalece o analfabetismo nas populações interioranas), tanto quanto pelo hábito declamatório de seu povo, comprova e faz ressoar na letra e na voz, uma ética e uma estética cheias de particularidades. Isso mantém certas constantes formais, necessárias à duração da produção oral, bem como com a atualização temática. O repertório desses artistas, “*aedos sertanejos*”, nos dizeres de Pedro Diniz Quaderna, conta com temas renovados e repassados de geração em geração.

Entre as coincidências de recursos dos quais lançam mão o cordel e a épica, vale ressaltar a possibilidade de refundição da história contada/cantada, que dá ao artista a liberdade de proceder “ajustes” à hora da apresentação pública, com o objetivo de angariar a simpatia dos ouvintes. Quanto ao conteúdo, repete-se a caracterização precisa do personagem central (vestimenta e personalidade), o vínculo de vassalagem ou fidelidade

inquebrantável diante de uma autoridade superior, o compromisso do herói com o bem-estar geral, os apostos recorrentes do estilo oral (atuando como recurso mnemônico, enaltecedor e reconhecedor), a liberdade poética - escrita peculiar que permite, para efeitos do bem rimar, a subtração ou acréscimo de letras ou sílabas, entre outros -, e, ainda, o caráter propagandístico que determinados temas apresentam. Outra coincidência observável é ainda o anonimato das gestas castelhanas comparável à dificuldade de precisar a autoria de muitas histórias de cordel. Estas, mesmo quando autógrafas, nem sempre se pode atribuir com certeza sua autoria ao nome estampado na capa. Durante muito tempo, as publicações favoreciam o nome do editor, não o do autor. Aquele comprava os direitos de um autor e com isso obtinha todos os créditos.

Este tema das convergências entre o cordel, romanceiro vivo e pulsante no sertão, e a épica espanhola - antecessora dos livros de cavalaria - reforça a motivação e assevera o pendor desse povo e o de seus artistas para o arquiênero literário. Mereceria, pois, um estudo a parte, mas aqui interessa aludir apenas na medida em que explica a aceitação desse universo cavaleiresco, sua boa acolhida no sertão, terra de Ariano Suassuna e palco de sua narrativa, e estabelece uma ponte importante para os reflexos disso no *Romance d' A Pedra do Reino*.

O Movimento Armorial é sensível a essa boa acolhida de temas e formas ibéricas, tanto como às suas causas. Ampliando o alcance dessas influências para além da literatura, os artistas do Movimento imprimem à sua produção uma imagética que incorpora a simbologia europeia às formas plásticas brasileiras e populares de expressão desse universo temático-formal: as marcas de ferrar com fogo, a arte estatuária dos fazedores de santos, a ancestralidade das ilumiaras tapuias gravadas nas pedras icônicas no interior; as bandeiras das "cavalhadas", os estandartes do Bumba-meu-boi e dos maracatus, as flâmulas dos times de futebol e agremiações, que se mostram como uma possibilidade de recriar uma heráldica, porém uma heráldica popular e brasileira na atualidade.

Ariano Suassuna recorre a essa heráldica, entre outros elementos, como um dos fundamentos da estetização e intensificação significativa de seu *Romance d' A Pedra do Reino*. Recorre aos livros de cavalaria - atualização da

épica na Península - em seu viés temático e também estrutural, que adere ao tema messiânico. Parte do mito do Encoberto, Dom Sebastião - para a (re)construção do sertão e do seu homem - sob a égide do heróico e na retomada do sonho purista, onde o bem se enfrenta ao mal - o herói ao antagonista, o santo ao pecador infiel -, as aventuras se revestem do caráter extraordinário e belicoso tal qual as que empreendiam os heróis cavaleirescos.

Trata-se, portanto, neste cotejo, de encontrar indicadores que norteiem os artifícios dos quais lança mão o autor do *Romance d' A Pedra do Reino* para estabelecer o seu diálogo com os livros de cavalaria. A abundância paratextual, vocabular e simbólica de natureza “heráldica”, a “busca” (Demanda) como fundamento da escrita de seu narrador, são elementos de um diálogo intenso com este modelo narrativo. A Demanda que Quaderna estabelece, já no início de sua história, apresenta-se em suas mais variadas implicações: narrativa, aventura prova a ser superada.

A narrativa propõe ainda uma restauração real ou de um mundo escondido; nela há a morte do “grande Rei”, a instituição de objetos com poderes especiais, a ensonhação visionária e a cura ou o enamoramento que advêm da ingestão de uma poção. Há várias referências à virtude destruidora que o “objeto” da busca pode impingir a quem não esteja de fato preparado para enfrentá-lo. A história conta ainda com uma “revelação” e, finalmente, introduz o mito do renascimento, da re-fertilização de um espaço.

Por outro lado, vemos escolhas que representam os elementos estruturais que asseguram uma aproximação entre obra e gênero narrativo. Escolhas tais como a estrutura cíclica e o entrelaçamento na narrativa; o princípio básico da viagem como marco da aventura - que neste caso se dará apenas uma vez, quando o protagonista objetiva sua sagração, com a “frente definitivamente selada com o Régio Selo de Deus” (SUASSUNA, 2005, p. 151). A paisagem “maravilhosa”, encantada. O acúmulo de histórias que constitui a *amplificatio* que, por sua vez derivará numa *amplificatio verborum*. O prolongamento da ação e o acréscimo de aventuras e de personagens secundários. Serão, entre outros, alguns desses fatores estruturais que, juntamente com os elementos temáticos mencionados no parágrafo anterior, testemunham inequivocamente o diálogo entre o romance de Suassuna e os livros de cavalaria.

3.2.1 A narrativa, o corpo do texto

Quando Quaderna começa a contar sua história, na cadeia de Taperoá, e se dirige aos seus supostos leitores - os nobres senhores e as belas damas de peitos brandos da nação brasileira - em primeira pessoa, o que, no caso, constitui uma narrativa pseudo-autobiográfico-epistolar, o romance de Suassuna aproximar-se-ia dos romances picarescos e distanciar-se-ia da narrativa onisciente em terceira pessoa, dos livros de cavalaria tradicionais. No entanto, outros aspectos de sua estrutura narrativa reforçarão o vínculo com o universo cavaleiresco.

Para começar, o autor recorre na primeira página à invocação da musa, artifício que faz vezes de prólogo habitual às aventuras épico-cavaleirescas. Quaderna, familiarizado com os folhetos e cantorias, não deixará de evocar sua “Musa incandescente” para contar o que deveria ser “a doida Desventura de Sinésio, o Alumioso, o Cetro e sua centelha na Bandeira aurivermelha do meu Sonho perigoso!”

A estrutura plural, multiforme do *Romance d’ A Pedra do Reino*, seria outro aspecto que em aparência representaria uma divergência entre a narrativa suassuniana e os livros de cavalaria, não fosse uma nova abordagem desses livros que reorienta o discurso crítico anterior desacreditando uma imputada uniformidade narrativa, acusada, especialmente, pela crítica oitocentista e difundida graças também ao próprio *Dom Quixote*. Essa crença se difunde graças à opinião expressada (e entendida superficialmente) pelo vigário de Toledo em *Dom Quixote*, citado no capítulo anterior. A crítica contemporânea põe em xeque essas teorias, resgatando as relações intertextuais entre os livros de cavalaria e outros gêneros literários (coetâneos), anteriores e posteriores ao seu tempo.

Os personagens, tal como descritos por Quaderna, remetem claramente aos personagens cavaleirescos; “Dom” Pedro Sebastião Garcia-Barreto, chefe da família Garcia-Barreto, tem sua imagem traçada ao modo de uma figura real. Um rei, em torno do qual, se postam em obediência e respeito os cavaleiros, neste caso, os filhos, afilhados, sobrinhos e demais agregados.

Não à toa, Quaderna o chama de Rei do sertão do Cariri em várias passagens: “tinha ungido meu Padrinho D. Pedro Sebastião como Rei do Cariri (o que depois de sua morte, lhe valeu passar à Crônica sertaneja com o nome de Dom Pedro Sebastião, O Degolado)”. (SUASSUNA, 2005, p. 117). Dom Sebastião Garcia-Barreto assemelha-se à figura de Carlos Magno e à do rei Artur, no entanto, ao contrário desse último cuja morte haveria praticamente encerrado as aventuras cavaleirescas de seus heróis, ao morrer, o tio-padrinho de Quaderna transforma-se em tema e moto da Demanda que se propõe empreender o narrador. Sua misteriosa morte será um dos motivos da trama quaderniana.

Arésio e Sinésio, primogênito e caçula do tio, primos de Quaderna (o último também seu sobrinho), são descritos como príncipes-cavaleiros, embora com características e fisionomias muito distintas entre si, polarizam duas tipologias principescas, o guerreiro valente e soberbo e o manso e humilde. Quaderna cola à imagem de Sinésio o mito do príncipe desaparecido, cuja volta é desejada como a de um Salvador, a exemplo do jovem príncipe português desaparecido em Alcácer-Quibir. Também o modela a exemplo do cavaleiro arturiano Galaad. Pedro Dinis Quaderna, embora cheio de pretensões de grandeza e poder, sabia-se, pelos seus muitos pecados (entre os quais sua relação com Maria Safira, mulher de Pedro Beato pesava especialmente, tal como Lancelot, pelo seu amor adúltero com Guinevere e Tristão, por Isolda), indigno de encontrar o “objeto da demanda” já que este só podia ser encontrado por um cavaleiro de espírito puro e sem pecados.

Este cavaleiro será então Sinésio, que ama castamente sua Dama inalcançável. Pela força da predestinação, ele, embora não saiba da existência de Eliana, já a leva consigo, bordada na sua capa vermelha de príncipe-cavaleiro-cruzado. Sinésio se inscreve, portanto, na linhagem donzela do jovem rei português, de Esplandián e de Galaad que significa o “puro dos puros”, o próprio Messias e que simboliza um novo Cristo, em peregrinação mística pelo mundo. Quaderna, por outro lado, em suas “maneiras cavaleirescas” afilia-se mais à linhagem de Lancelot, Tristão, Tirant e Amadis, Sinésio, cujo nome, de origem grega, significa prudência e sabedoria, é assim retratado pelo próprio Quaderna. Cioso de que não é digno da Demanda do “Sangral”, Quaderna teme inclusive a envergadura de sua “coroação literária”. Ao encontrar a coroa

nas Pedras do Reino, temeu usá-la (ela exigia, segundo narra, que ele se elevasse acima de si mesmo. (SUASSUNA, 2005, p. 150). Por isso, para empreender parte dessa demanda, (a mais perigosa por ser de natureza política e a mais árdua por sua natureza religiosa) ele precisava desse outro cavaleiro, com alma pura, como o era Sinésio. Embora, como Lancelot, ele alguma vez declare seu arrependimento e seu pedido de perdão ao marido de sua amante Maria Safira, ele não consegue fazer com que esse arrependimento, embora real, o previna de seguir em adultério. Já Sinésio e sua amada Heliana, nas palavras do narrador, são elevados à categoria real:

Princesa encantada, é D. Heliana, a dos olhos verdes; assim como o Prinspe ou Príncipe legendário de quem eu conto a legenda é o meu primo e sobrinho Sinésio, o Alumioso, que tanto a amou; finalmente a busca da pedra perdida da Coroa Imperial (busca na qual o Povo mouro-cruzado do Brasil empenha seu sangue) é a “Revolução da Guerra do reino”, que, se Deus bem me ouve, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, enquanto eu permaneço aqui aprisionado, estará lá fora levando a bom termo, para a glória do nosso sangue e da nossa Raça. (SUASSUNA, 2005, p. 323).

Mas Sinésio não rivaliza em importância com Quaderna, na medida em que ele é “evocado”, ele é apenas narrado pelo candidato a Rei. O personagem não tem voz, suas falas, além de poucas, são lembradas pelo narrador e, portanto, estão sujeitas à memória daquele e/ou à sua predisposição entre o que de fato foi dito e o que ele intui, imagina ou quer que haja sido dito.

Além do tio e dos primos, Quaderna aproxima, pela paródia, outros personagens aos modelos cavaleirescos: Clemente e Samuel, seus “mestres”, são desenhados à luz dos grandes e experientes cavaleiros que, em sua maturidade, tomam o cuidado e a instrução de jovens cavaleiros dando a eles a educação cavaleiresca que os converterá também a eles, em grandes cavaleiros. Para tal, Quaderna lhes atribui não apenas saber e certa erudição advinda tanto dos estudos como dos conhecimentos de ambos em quesitos de menor envergadura sociais, mas sua rivalidade que o faz disputar a estima e a adesão do narrador às suas propostas.

Tia Filipa é a própria aia dos romances cavaleirescos, sempre disposta a servir, mostra-se fiel e respeitosa à família, assume a criação de Quaderna quando sua mãe já não está. Por isso dedica um carinho e cuidado especiais ao menino, a quem chama pelo nome do meio, Dinis, e a quem cuida com o amor e o zelo de uma mãe.

Euclides Villar, personagem em cuja composição (em especial, seu nome¹⁹⁷) sugere-se a confluência de pessoas reais ligadas ao escritor, faz às vezes de par e escudeiro de Quaderna em sua viagem a Serra Talhada. No entanto, não a do escudeiro de armas.

Comenta Sales Dasí que é possível considerar-se outras variantes na atuação e caracterização do escudeiro literário. O tipo “consejero y acompañante” encaixa-se bem à pessoa de Euclides Vilar, cuja idade e experiência o equiparam em alguns âmbitos ao do próprio Quaderna e, eventualmente, além dele. Sales Dasí, referindo-se à *Crónica de Adramón* e a *Claribalde* de *Fernández de Oviedo* (1519) aponta para essa faceta do escudeiro, estreitamente ligado à função de conselheiro. No primeiro caso, o jovem filho do Rey deposto da Polônia, o jovem Adramón, tem sua integridade e educação confiada ao escudeiro Micer Fadrique, que acaba se convertendo em seu aio, tutor e conselheiro. No segundo caso, Laterio cumpre semelhante função e com igual bom desempenho junto a Félix. Os esclarecimentos de Euclides Villar serão afinal de suma importância na vida de Quaderna, visto que é a partir de seus conselhos sobre o real e a transfiguração que demanda o Reino da Literatura que Quaderna se transforma e transforma sua visão de mundo e seu sonho.

Mas, nesta viagem, assim como nos livros de cavalaria, não há apenas a figura do escudeiro mais velho e experiente, como a que encarna Euclides Villar - intelectual e Poeta famoso da nossa Vila, homem que, além de mestre em charadas e logogrifos, era fotógrafo respeitado, instalado com oficina, primeiro em Taperoá, terra sua, depois na antiga Vila Nova da Rainha de Campina Grande -, pois existe também a do jovem, porém igualmente leal, escudeiro. Este será aquele que acompanha seu senhor e que com ele

¹⁹⁷ Note-se a insistência no uso de Y em lugar de I, que Suassuna cultivava quando se refere a Euclides da Cunha e o sobrenome de seus tios maternos (Villar), influências leitoras e humanas em sua formação.

mantém uma “relación personal desde su infancia” (SALES DASÍ, 2004, p. 74), como ocorre com Gandalín, escudeiro de Amadis e seu amigo desde a infância, em realidade, seu irmão de criação, já que fora seu pai que encontrara Amadis nas águas do rio em uma cesta e cuidara dele como se fora seu filho. Este vínculo pessoal explica a desinteressada lealdade do escudeiro, que “aplaude las hazañas de su señor, pero que también sufre con sus desventuras, asistiéndolas em todo momento.” (SALES DASÍ, 2004, p. 75). Desta forma, será Malaquias Quaderna, irmão bastardo de Quaderna, o outro escudeiro, contraponto de Euclides, sua função é, especialmente, a de “fazer boa figura para a família Quaderna” quando o tema for cavalariano. Malaquias terá missão muito semelhante à do escudeiro dos livros de cavalaria, se não, vejamos com Sales Dasí, o conceito de escudeiro traçado em *La Aventura Caballeresca: Epopeya y Maravillas*:

Su misión principal, tal como nos revela su nombre, es la de transportar las armas del Caballero y encargarse de todos esos asuntos prácticos de los que su señor, únicamente pendiente de las cuestiones bélicas y amorosas, no se va a ocupar. De acuerdo con su rol actancial, el escudero seguirá la estela del protagonista, asistiéndole con la mayor lealtad y eficacia posible. En cierto modo es el primer admirador de las de gestas del héroe en tanto que no se aparta de su lado, y al mismo tiempo, es el primer propagador de dichas hazañas, siendo él, muchas veces quien las difunde [...]. (SALES DASÍ, 2004, p. 73).

Se recordarmos as palavras de Quaderna, veremos que incluir Malaquias em sua *petite* comitiva ao encontro das Pedras do Reino, tinha intenções precisas:

A presença de Malaquias era-me indispensável porque ele, ao contrário do que acontece comigo, é corajoso, bom Cavaleiro, bom atirador e bom caçador. Os Quadernas são altos, mas Malaquias é o mais alto, robusto e bem-proporcionado de todos.[...]
 [...] Restava-me somente o consolo de ser o Chefe e irmão predileto do próprio Malaquias [...]
 [...] Assim, a ida de Malaquias destinava-se a fazer brilhar a família Quaderna diante dos aguerridos e façanhosos Pereiras. Em Serra Talhada, das charadas, das conversas de guerras e caçadas, da Astrologia e de tudo o mais que se liga à Literatura, poderia eu me encarregar, como Poeta, ex-seminarista e Acadêmico que sou. Mas se fosse para lá sozinho, seria derrotado infalivelmente pelos Pereiras, na parte dos heroísmos e cavalarias. (SUASSUNA, 2005, p. 119)

Mas, além desse papel de escudeiro, quando ressalta seus valores como caçador e bom cavaleiro, Quaderna o eleva também à condição de companheiro de aventuras “caçadoras” e “cavalarianas”, tal como mandava a tradição, tão antiga como aquela que reuniu e aventuras os famosos irmãos Amadis e Galaor, os pares Roldão e Oliveros, El Cid e Minaya Albar Fanez, seu braço direito e muitos outras parselhas famosas das histórias heroicas.

Mas, embora alguns escudeiros criem-se junto aos seus senhores-companheiros, sua linhagem não lhes permite receber eles também a investidura cavaleiresca. Malaquias é retratado por Quaderna com inúmeros méritos que ele próprio não possui. Força, destreza, além de beleza e porte que lhe dão vantagem com as mulheres; porém, Malaquias será sempre um bastardo e, portanto, pode gozar da benevolência narrativa de Quaderna sem que isso ameace as pretensões do narrador. Sua lealdade o faz, não apenas difundir a boca grande os feitos de Quaderna (“Boa, Mestre Dinis, grande tiro!; - Que besta que nada, Mestre Dinis! – roncou Malaquias, impando com o feito do irmão [...] Não existe Onça besta, não! Onça é Onça! De hoje em diante, você pode se considerar caçador dos bons, dos grandes, dos que matam Onça, e essa honra ninguém lhe tira mais (SUASSUNA, 2005, p. 145) como atribuir-lhe seus próprios feitos para não deixar Quaderna mal-parado: “Não, você tem razão, mestre Dinis, de fato foi seu tiro que acabou o bicho!”. (SUASSUNA, 2005, p. 134).

Curiosamente, como a ascendência de Quaderna também é bastarda, o narrador refugia-se em duas salvaguardas para solucionar esse pormenor. Não contente em traçar a linhagem Real e nobiliária dos Garcia-Barreto, família de cujo tronco descende (embora bastardamente) a sua própria, Quaderna recorre à sua veia literário-fantasiada para a construção de sua própria linhagem Real. Esta chega a ter um destaque tal que supera o ramo legítimo dos Garcia-Barreto e até a impostora e estrangeira família Real dos Bragança. Por outro lado, suas pretensões se modificam, de forma que ele já não cobiça para sua cabeça a coroa de Imperador do Quinto Império, na acepção política do termo. Esta conquista ele a reserva ao Rapaz do Cavalo Branco, justamente Sinésio Garcia-Barreto. Ele declara: “desistir dessa parte de [...] incursões pelo Divino e realizar outra [...]” (SUASSUNA, 2005, p.150) e, mais adiante, reitera: “O certo é que, na volta de Serra Talhada, estava eu

agora em Taperoá, com meu sonho modificado, porém não mais envilecido, e sim acrescentado e mais glorioso ainda". (SUASSUNA, 2005 p. 154). O sonho da Guerra do Reino ia cedendo passo ao sonho da Demanda Novelosa do Reino do sertão. Suas pretensões começaram a modificar-se graças à conversa mantida com seus "mestres" Samuel e Clemente em uma de suas sessões a cavalo. Por ocasião de um desses encontros montados sugeridos por Quaderna para as sessões acadêmicas dos emparedados do sertão, Samuel lhe informara sobre os méritos de um "gênio da raça".

Samuel acabara de me explicar que "o gênio de uma raça era a pessoa que condensava em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País". Aquilo tocou fogo em meu sangue imediatamente, porque fora assim que eu me sentira naquele dia, na Pedra do Reino - como o Rei e a encarnação viva, do Brasil. Entendi, logo, que, se eu fosse declarado "Gênio da Raça Brasileira", meu Castelo poético e perigoso faria de mim, não mais individualmente, mas de modo "oficial e selado pelo Governo", Rei do Brasil! [...] Indaguei então: - Mas como é que a pessoa é escolhida para "Gênio da Raça"? Qual é seu tipo de atividade? Rei? Soldado? Capitão? Ladrão? Proprietário de terras? Vaqueiro? Cangaceiro? Chefe revolucionário?

- Não, nada disso! - respondeu Samuel. - Se bem que eu não esteja, com isso, subestimando os Reis! Você sabe que esse é meu sonho para o Brasil: o de um Cavaleiro que se pusesse à frente de hostes e hostes de Soldados e desse, em nossa Pátria, um banho de sangue purificador, reconduzindo o Brasil a seus caminhos, o caminho ibérico e fidalgo dos Conquistadores e sertanistas! [...] - Eu, Clemente, não quero banho de sangue, nem dado pelo Rei, nem pelo Chefe revolucionário, nem pelo Presidente da República! Já vi essas coisas, aqui pelo sertão, em 1912, 26, 30, etc., de modo que posso garantir a vocês que um banho de sangue deve ser a coisa mais horrorosa do mundo! [...] - Minha família degolou uma porção de gente na Pedra do Reino, como vocês sabem, e já basta o remorso que tenho por eles! De modo que, se esse tal "Gênio da Raça Brasileira", seja Rei ou Chefe revolucionário, vem é para dar banhos de sangue, comigo não há de contar! - Mas acontece que o "Gênio da Raça" não é nem uma coisa nem outra! - interveio Samuel. - O "Gênio da Raça" é um escritor que escreve uma Obra considerada decisiva para a consciência da sua Raça! Fiquei profundamente impressionado. A palavra Obra, como já disse, era sagrada para mim, por significar a mesma coisa que Castelo, Marco e Fortaleza. Resolvi, agora mais do que nunca, escrever minha Obra, o Castelo que, tornando-me Rei, me tornaria "Gênio da Raça Brasileira". Veio tudo tão de repente, que falei mais do que devia, avançando:

- Bem, se é assim, a coisa é outra! Eu me recuso a me meter em matanças e mortandades na vida: na Literatura, isso não faz mal nenhum a ninguém! A gente escreve, como no Almanaque: "Vinham doze Cavaleiros, de bandeira à frente, montados em fogosos corcéis, quando soaram doze tiros, e doze corpos rolaram dos cavalos, ensopando de sangue vermelho a poeira da estrada!" Quando se termina, não morreu ninguém, e houve uma cena belíssima, parecida com as dos romances de José de Alencar e as da História de Carlos Magno! [...]. (SUASSUNA, 2005, p. 187-189).

Quaderna, então, impressionado, tomara sua decisão. Este novo sonho, o levava de fato à condição de “Rei-coroadado, ungido e sagrado” (SUASSUNA, 2005, p. 154) e lhe confere um grau a mais em seu projeto cavaleiresco, na medida em que, chegando ao destino e alcançando o objetivo (ainda que seja o mais imediato, no caso a coroação) ele alcança uma das metas cavaleirescas, a obtenção de um “renombre distintivo” (SALES DASÍ, 2002, p. 385). Como o próprio Quaderna afirma: “Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Don Pedro IV, O Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil. (SUASSUNA, 2005, p. 151).

Mas, a desistência da Demanda, que originalmente o motivara e que mostra um Quaderna covarde que renuncia à demanda cavaleiresca usual - o confronto armado, as batalhas e lutas para conquistar fama, restabelecer uma ordem e/ou encontrar o Santo Graal – na verdade não o leva em direção tão diversa daquela dos heróis dos livros de cavalaria do século XVI já que, neles, os heróis, ao contrário do que se passava com os heróis das gestas e do *roman de cavalaria*)

[...] habitavam um mundo que em larga medida estava livre das restrições nacionais, políticas ou geográficas; lutavam não pelo senhor feudal, mas pelo objetivo que cada cavaleiro andante escolhia individualmente [...] Nos romances de cavalaria o modelo de ação é individual e não coletivo; e o seu clímax chega não com a batalha mas com a aventura – o perigo ou a oportunidade que se apresenta casualmente na estrada. (WATT, 1997, p. 69).

Portanto, mesmo afastando-se dos perigos “guerreiros” e indo em direção diferente, a missão ainda é árdua e alguns ajustes serão necessários para levá-la a termo, com sucesso. Os “romances’ interessantes com heroísmos, safadezas, batalhas, castelos amorosos e perigosos, amores legendários, gargalhadas, putarias e outras coisas divertidas e boas de ler” (SUASSUNA, 2005, p.187) criados durante as sessões de “demandas

novelas” a cavalo¹⁹⁸, seriam substituídos por um projeto literário maior. Em lugar de folhetos variados em temas e forma, Quaderna se lançaria à escrita de uma obra de Gênio da Raça, um Romance, capaz de condensar em si, todas as variantes dos romances-folhetos mencionadas.

Mas, se Quaderna - embora, acalente ainda secretamente o sonho da conquista do Castelo real, o da Pedra do Reino - aplica-se à perseguição de outro objetivo alcançável através da criação literária, a Demanda de Ariano Suassuna mantém-se igual da primeira à derradeira página. Quaderna, a criatura, (embora Suassuna declare ter vida própria), ver-se-á logrado pelo criador, cujo projeto fica já explícito desde a dedicatória, conforme observa Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1989, p. 90):

O romance é dedicado à memória de João Suassuna, imperador assassinado, e seus Doze Pares, poetas e escritores de fundamental importância na elaboração da cosmovisão suassuniana [...] Desde a dedicatória (à qual não se costuma dar, na maioria dos livros a devida importância) o romance se apresenta como um Memorial situado à confluência da tradição literária erudita e popular dos mitos nordestinos populares e dos que lutaram pelas suas ideias, os heróis familiares e protetores do menino Ariano [...].

Finalmente, no que à Demanda concerne, parece verdadeiro aderir à ideia de Santos (1989, p. 94-95), que atribui ao sertão o mito do “Gaste Pays” ou “Terra Vastata”. A autora afirma que:

A aridez e dureza do clima sertanejo, com suas secas e fomes, criaram no homem um sentimento de auto-culpabilidade que o levou, em vários momentos de sua história, a procurar em si próprio a causa da seca, tida como castigo divino. Esta concepção cósmica de um fenômeno climático participa do universo medieval e particularmente da Demanda do Santo Graal. (SANTOS, 1989, p. 95)

O mito refere-se a uma terra farta e feliz que perde um talismã, tornando-se desértica e pobre. O Sertão e seu povo aguardam a recuperação do mesmo para desencantar-se. Ariano e Quaderna re-estabelecem o

¹⁹⁸ Estes “passeios” eram sugeridos por Quaderna, com o objetivo de conciliar as “viagens filosóficas” de Clemente com as “demandas poéticas” de Samuel, feitas, ambas, a pé.

encantamento através de sua narrativa. Nela operam a mágica necessária através da palavra e atribuem ao “rapaz do cavalo branco”, o “Desejado” a incumbência do re-estabelecimento da “ordem social” através da luta e da ordem religiosa, através da fé.

Mario González, referindo-se ao estilo em *Amadis de Gaula*, como paradigma dos livros de cavalaria, afirma que

Um outro aspecto do estilo a ser observado é a sua **uniformidade**. Não apenas só aparecem personagens nobres e, assim, só temos a fala dessa classe, como também não há registros diferenciadores de uma personagem para a outra; todos eles falam da mesma maneira, num estilo que não se diferencia daquele do narrador, habitualmente carregado de retórica e que merecerá também a paródia cervantina. O sentido dessa linguagem é também a de estabelecer um modelo de fala, compatível com o modelo de conduta que o cavaleiro significava. **Essas características estilísticas estender-se-ão, igualmente, a todas as posteriores manifestações do gênero cavaleiresco.** (GONZÁLEZ, 2010, p. 225, grifo nosso).

Para Quaderna, conciliar essa variedade de temas e de personagens (demandados pelo gênero romanesco por ele escolhido e pelo teor da história narrada), os mais variados, implicaria uma reacomodação da linguagem. Se a obra de Suassuna contraria o estilo uniforme apontado por González, característico dos livros de cavalaria, a obra de Quaderna, apesar de contar com um narrador único, demandará certa polifonia e saberá atribuir autenticidade a essas vozes. Isso ocorre na medida em que o narrador cede passo eventualmente ao discurso direto e, principalmente, na medida em que ele próprio não consegue manter o equilíbrio emocional e, portanto, discursivo. Como sua história parece ser “arrumada” em função de suas conveniências, Quaderna se trai com frequência, fazendo oscilar seu discurso em função de seu humor, do tema tratado e de seus interlocutores (mesmo em uma perspectiva puramente intra-diegética).

Essa linguagem, referida por González, com que falam os personagens das histórias cavaleirescas, encarregados da retórica tanto quanto dos modelos de conduta que os identificam, sofre n’ *A Pedra do Reino* uma fratura. No romance de Suassuna, proferem-se falas distintas de acordo com cada personagem e, até mesmo, como já se disse, variações antagônicas no interior do discurso de um mesmo personagem, o narrador, o herói-

cavaleiro/anti-herói-pícaro Pedro Diniz Quaderna. Suassuna não hesita em reproduzir, através do discurso direto, a fala de certos personagens carregadas de regionalismos o que, algumas vezes, implica erros gramaticais. Embora Quaderna não incorra em impropriedades de natureza ortográfica, a variação, em sua fala, permite uma aproximação com a dos demais personagens, tanto aqueles mais instruídos, como com os homens simples do povo. O discurso do narrador - homem que teve instrução, ávido leitor, bibliotecário, ex-seminarista e “aprendiz” de escritor - não discrepa das vozes mais humildes, ou das obscuras falas de personagens marcados pela loucura. Isso ocorre, por exemplo, quando, sob o efeito do vinho tinto da malhada, Quaderna fala como falam alguns personagens meio-“profetas” que aparecem na história. Narrando o episódio do Lajedo, ocorrido no dia em que entra em Taperoá a estranha cavalhada, Quaderna dá conta do processo através do qual ocorre a transformação do sertão e do mundo em sua visão. O estado de embriaguez em que o vinho e as picadas de marimbondo e lacraio lhe deixam, parecem responder a essa estranha “viração” que transforma tudo diante de seus olhos, o que, na linguagem cifrada que utiliza, pode ser uma metáfora para a mesma epifania que tivera sobre o efeito que o Reino da Literatura exerce sobre o real. A embriaguez do poeta corresponde à embriaguez poética.

A escolha de Quaderna como narrador resultou em uma eficaz maneira de evitar a discriminação com respeito à variante linguística do sertanejo, ou, dentro desse universo, com a fala do homem simples em oposição à do homem instruído. Como epopeieta sertanejo, ele se permite algumas liberdades, que, se bem não comprometem seu discurso, não passam despercebidas ao Corregedor, durante seu depoimento:

- Senhor Quaderna, tenho que fazer, agora, uma observação contrária à de ainda há pouco! Eu disse que às vezes o senhor dava para falar difícil: agora, devo observar que, para um Epopeieta, o senhor de vez em quando dá para falar errado! Agora mesmo, o senhor disse "soterranho", em vez de "subterrâneo", e disse, também, duas vezes, "Prinspo" em vez de "Príncipe"!
- Não é erro não, Excelência, é o Português pardo, leopardo, garranchento e pedregoso da Catinga, como diz o genial Gustavo Barroso! Quando falo de Dom Sinésio, o Alumioso, eu prefiro dizer "Prinspo" porque é assim que escrevia o genial E. P. Almeida, guerrilheiro do "Império do Belo Monte de Canudos", na carta que foi

encontrada em seu bernal de balas, em 1897! (SUASSUNA, 2005, p. 369).

O narrador assume que seus narratários (intra e extra-diegéticos) partilham de sua mesma “competência narrativa¹⁹⁹”, uma vez que não se dá ao trabalho de esclarecer peculiaridades de seus dizeres, salvo quando é arguido, como na citação anterior. Esta preocupação tampouco aflige o autor Suassuna. Mas, na medida em que adéqua sua fala aos temas tratados, Quaderna oscila entre um palavreado chulo e um discurso altissonante permitido por seu criador, para que na interface da enunciação mutuamente se autorizem as duas faces de Pedro Diniz Quaderna, bem como a do erudito e do sertanejo Ariano Suassuna (e tornem-se, ambos, autores (con)sagrados um pelo outro).

Os conceitos de tempo e espaço, que a seguir serão revisitados, distanciam-se em Suassuna do tratamento que recebem nos livros de cavalaria. Nestes, quando não inteiramente omitidos, tempo e espaço aparecem difusos ou referenciados vago e magicamente. Nos primeiros *romans* a viagem do cavaleiro literário tinha certo componente histórico, desde uma perspectiva sociológica, afirma Sales Dasí (2002, p. 185), a errância solitária do cavaleiro literário correspondia à decadência do cavaleiro-guerreiro real. Com o progressivo diminuir das guerras em tempos de paz, a baixa nobreza se via destituída de seus atributos guerreiros, meio importante de manutenção de posses e *status* social. Pouco a pouco as aventuras dos cavaleiros errantes passam a acontecer em “un mundo creado y preparado *ex-profeso* para la prueba [caballeresca]”. (AUERBACH²⁰⁰, 1982 apud SALES DASÍ, 2002, p. 385). Nele, a descrição do espaço interessava apenas na medida em que representava o encontro do protagonista com a aventura e com o desconhecido. Com o ingresso da matéria arturiana na Península muitas características se mantêm. Porém, o predomínio da ação faz com que o espaço se veja relegado a um rol secundário. Na continuação de *Amadis, Las sergas de Esplandián*, Montalvo já introduz algumas mudanças no que respeita ao espaço. O Oriente será agora o novo destino do Cavaleiro e a errância já

¹⁹⁹ Cf. REIS; LOPES. 1988, p. 20.

²⁰⁰ AUERBACH, Erich. La salida del caballero cortesano. **Mímesis**: La representación de la realidad en la literatura occidental. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México: FCE, 1950. p.132.

não é um tópico de grande importância. Os deslocamentos não acontecem mais ao acaso, ao sabor dos ventos ou dos desígnios de algum sábio ou feiticeiro. O cavaleiro tem um destino certo para o qual é conduzido mais rapidamente, prescindindo às vezes até da própria montaria. As naus podem ser um meio de deslocamento relativamente usual.

A inespecificidade desses dois componentes, próprios da narrativa dos livros de cavalaria, desaparece e o tempo e o espaço ficam, no *Romance d'A Pedra do Reino*, plenamente atados. Tempo e lugar são determinados pelo narrador com precisão. No entanto, a precisão no que se refere a tempo e lugar, em *A Pedra do Reino*, responde ainda a um imperativo do enredo, que sem isso perde o seu significado mais imediato. Para o projeto de Ariano Suassuna, a história se passa em tempo e lugar reais, revisitados pela memória. Estes dois elementos, tal como dispostos no romance pesam em seu cômputo existencial não apenas como escritor, mas também e, talvez, principalmente, como homem. Isso se depreende facilmente de suas declarações, uma das quais se usou como epígrafe na abertura do presente trabalho. Em contrapartida, a descrição desse espaço tão delimitado – Nordeste, Cariri, Sertão, Taperoá – esquadrihado com tanta precisão é concebida, paradoxalmente, em muitas ocasiões, de forma mítica.

Para começar, o sertão transforma-se em um Reino - O Reino da Pedra Fina - e a aparente realidade, se vê, como por encanto - e regida pela vara mágica do discurso - descrita como uma visagem. O narrador salpica com tintas multicoloridas a sua pintura e a arquitetura literária, composta de um palavreado grandiloquente, enfeitado, carregado de palavras sonoras e graúdas, muitas vezes com supostos significados ocultos, tenta passar ao leitor uma imagem encantada do espaço. É, como se disse anteriormente, a focalização interna do narrador que ativa e interfere na recepção do leitor.

Outros épicos – já romanceados – comparecem no texto de Quaderna, de maneira a emprestar-lhe o espírito grandioso que cerca os grandes heróis injustiçados. Quando não pode imputar a si própria a história parodiada, ele não hesitará em atribuí-la a outros personagens em cujos destinos os fatos possam encaixar-se melhor. Os enredos de *O Visconde de Bragelonne* (adaptado no cinema como *O Homem da máscara de Ferro*) e *O Conde de Monte Cristo*, romances de Alexandre Dumas, obras às que se refere

em suas experiências mais aprazíveis de leitura, misturam-se para explicar o desaparecimento de Sinésio e conjecturar sobre seu destino, que é assim contado ao Corregedor:

- Excelência, eu não sei, com certeza, se deram a ele ou não deram o chá de erva-moura! As versões sobre o desaparecimento de Sinésio eram, como eu disse, as mais desencontradas possíveis! Num ponto, porém, todos os partidários dele concordavam: **diziam que, depois de raptado, Sinésio fora levado para a Cidade da Paraíba, capital do nosso Estado, e encarcerado debaixo da terra, num subterrâneo cavado durante a "Guerra Holandesa" e que liga a Igreja de São Francisco à Fortaleza de Santa Catarina, situada em Cabedelo, a umas três ou quatro léguas de distância da Igreja!** (SUASSUNA, 2005, p. 368, grifo nosso).

Embora saiba da realidade, Quaderna transforma-a, quando quer e quando lhe resulta conveniente. Simples pedreiras, casas, ruas, sítios e igrejas se vêm beneficiadas e “reconstruídas” na arquitetura de seu palavreado. A paisagem se encanta, o rio, lugar de mistério e possibilidades será ainda lugar de sacrifícios e rituais. De suas águas surge a pedra com a figuração do escorpião que Quaderna entenderá como sinal astroso e amuleto de sua conquista real. O sertão se transforma em um espaço mítico, muito embora formado a partir de coordenadas específicas e com valor efetivo (que será também afetivo) no traçado da história narrada:

Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado. Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império. Este, espinhoso e meio adersado, era integrado astrologicamente por sete Reinos: o dos Cariris Velhos, o da Espinhara, o do Seridó, o do Pajeú, o de Canudos, o dos Cariris Novos e o do Sertão do Ipanema. Era o Quinto Império, profetizado por tantos Profetas brasileiros e sertanejos e cortado por sete Rios sagrados: o São Francisco-Moxotó, o Vaza-Barris, o Ipanema, o Pajeú, o Taperoá Paraíba, o Piencó-Piranhas e o Jaguaribe. Ali eu reergueria, sem perigo de vida, as Torres de lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono, de pedra-de-ara, de ninho de gaviões, onde eu pudesse respirar os ares das grandes alturas. (SUASSUNA, 2005, p.115).

Idelette Muzart Fonseca dos Santos já havia apontado para esse aspecto em seu “Roteiro para a leitura do *Romance d’ A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna”²⁰¹ quando, destacando esse mesmo fragmento do romance, comentou sobre o recorte espacial delimitado por Quaderna, em suas motivações intra e extra-textuais. Segundo ela, cada um desses reinos “está ligado a um episódio e a uma personagem que participa da história e da identidade cultural sertaneja.” A autora especifica:

Princesa Isabel, que foi a capital do Território Livre, em 1930; *Pajeú*, terra do episódio de Pedra Bonita; *Sertão do Cariri*, Juazeiro do Norte, cidade do Pe. Cícero Romão e *Canudos*, anexado ao Império do Sertão de Quaderna, apesar da distância, pela sua história exemplar, berço do mito do Sertão. (SANTOS, 1989, p. 94).

A essa precisão geográfica, que compõe uma espécie de marco, moldura espacial, contrapõem-se, no entanto, o espaço interior, traçado entre esses limites. Esse traçado “interno” assume uma conotação totalmente imprecisa, que tanto faz lembrar a imprecisão referida dos livros de cavalaria, como a imprecisão dos folhetos de cordel. No folheto, mais do que imprecisão, será pertinente referir-se a uma confusão espacial atribuível, tanto ao desconhecimento de seus autores, como à despreocupação com a observância do dado real, histórico. Artífice de uma literatura que viveu muito tempo na oralidade, o poeta popular, ao evocar histórias trazidas de ultra-mar, passadas, geração após geração, da boca ao ouvido, mistura datas e lugares, de tal forma que a sonoridade do topônimo pode importar muito mais que sua correspondência com a realidade geográfica.

Pois, se nos livros de cavalaria hispânicos, anteriores ao advento do romance moderno, já está presente essa preocupação com certa aferição ou referenciação espaço-temporal, não será de estranhar-se que no contemporâneo *Romance d’A Pedra do Reino*, a saga de Quaderna, previamente orquestrada pelo seu criador, se vincule a um tempo e a um lugar precisos. O tempo e o espaço escolhidos são, no romance de Suassuna - e

²⁰¹ Cf. Santos, Idelette Muzzart Fonseca dos. **A literatura na Paraíba. Ontem & hoje.** João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989.

também no meta-romance de Quaderna -, marcos imprescindíveis para que criador e criatura possam empreender sua Demanda Sagrada.

No entanto, considerando as características da narrativa de Quaderna, em que a imaginação e o transbordamento são essenciais - constantes de seu pacto narrativo consigo mesmo - poder-se-á entender que tanto a data exata quanto o lugar preciso deverão passar por um processo de “transfiguração” para entrar no Reino da Literatura. Fato corroborado pelo comentário da escritora Rachel de Queiroz no prólogo do romance que vê no “fantástico cenário [...] a transfiguração do seu mundo sertanejo.” (QUEIROZ, 2005, p. 17).

O sertão, espaço da narrativa, é lugar onde o tempo lógico e o cronológico ainda disputam medição: as festas religiosas determinam os acontecimentos do homem; casamentos no mês de Maria; batizado no dia do Santo escolhido que dá nome à criança; roçado plantado até o dia de São José (19 de março), depois do qual as chuvas amainam e a colheita não acontece, entre outros. Desta forma, é natural que *A Pedra do Reino* reflita esse tipo de medição, usual nos livros de cavalaria. Na véspera de Pentecoste do ano de 1935 acontece a estranha cavalgada que adentra Taperoá. Essa cavalgada se converte em possível estopim dos acontecimentos que levam Quaderna à cadeia. Nela divisa-se o frade-guerreiro carregando uma bandeira do Divino Espírito Santo, reproduzida em xilogravura no Folheto II, em questão.

Há três anos passados, na Véspera de Pentecostes, dia 10 de Junho de 1935, pela estrada que nos liga à Vila de Estaca-Zero, vinha se aproximando de Taperoá uma cavalgada que iria mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar, incluindo-se entre estas o modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e poeta-Escrivão que lhes fala neste momento. (SUASSUNA, 2005, p. 35)
[...] Uma coisa, porém, repito, já é, por si, um grande sinal, um grande milagre: é o aparecimento do rapaz do cavalo branco, com sua Bandeira na mão, isto exatamente na Vigília de Pentecostes! É preciso, portanto, que todos vocês, que todos nós, nos tornemos dignos de tudo o que aconteceu e de tudo o que está ainda para vir. (SUASSUNA, 2005, p. 724).

A importância que as datas religiosas cobram nas sociedades medievais se refletirá na literatura cavaleiresca de forma entranhável graças à

sua forte vinculação com o cristianismo. Pentecostes com especialidade pela analogia que se faz entre a dispersão dos apóstolos para pregar e as missões dos cavaleiros da Távola Redonda. Ambos os acontecimentos são seguidos a essa data de forte apelo Cristão. Além de inaugurar a narrativas da Demanda do Santo Graal (“La víspera de Pentecostes, cuando los compañeros de la Mesa Redonda habían llegado a Camaloc, después de haber oído los oficios [...] entonces entró en la sala a caballo una bellísima doncella²⁰²) (LA BÚSQUEDA, 2002, p. 15), a data será, quase sempre, ponto de partida da ação. Nesta data, algo de extraordinário sempre acontecia para motivar um, ou vários cavaleiros, a sair em uma missão. Enquanto não fosse a termo a dita missão o cavaleiro não devia regressar à corte. Como nos livros de cavalaria, desde os de tradição carolíngia e arturiana aos hispânicos, Pentecostes será uma data de maior relevância. O significado da data remete desde o judaísmo à revelação das leis a Moisés, ou seja, a um código de conduta. O cristianismo incorporou esse significado acrescentando-lhe a ideia de reconstrução a partir da descida do Espírito Santo. O Espírito Santo, infundindo nos apóstolos sua inspiração e sua força-palavra, encarrega-lhes da missão de difundir o cristianismo.

Mas, a data foi também escolhida, seguindo normas da cortesia cavaleiresca, para armar os cavaleiros. José Maria Viña Liste, em *Textos medievales de caballerías* afirma a esse respeito:

Otra de las costumbres, cíclicas en su práctica como tantos fenómenos naturales, consistía en armar caballeros en las fiestas de Pascuas de la Resurrección o el día de Pentecostés, precisamente cuando, con el renacer de la primavera, parece renovarse la vida o cuando aquella llega a su plenitud. (VIÑA LISTE, 2001, p. 29).

Ariano Suassuna introduz esse motivo na trama d’*A Pedra do Reino*, e o entrega na voz do Frade e na ponta de lança de uma bandeira que este carrega para convocar o povo do sertão para uma missão divina:

²⁰² LA BÚSQUEDA del Santo Grial. Biblioteca artúrica, Alianza Editorial: Madrid, 2002, p. 15

Ela [a bandeira] comemora o dia no qual o fogo de Pentecostes incendiou para sempre a nossa carne grosseira e o nosso sangue pagão, ferrando-nos com o sinete divino, sinal que há de lembrar, até o fim dos tempos, que é um simples desterro, um mero exílio, esta nossa passagem pela terra parda deste Sertão, por esta sege imensa que é o Mundo! O Pai veio para criar, para castigar e expulsar. O' Filho veio para remir e perdoar. O Espírito Santo vem para reinar e incendiar! O Reino do Pai se encerrou, e já estamos chegando ao fim do Reino do Filho. Vai começar o Reino do Espírito Santo [...]. (SUASSUNA, 2005, p. 724).

A multidão reage desordenada, não há em meio a ela no momento aquele capaz de conduzi-la e de organizar sua missão. O herói encarna a possibilidade da ordem mesmo no caos da guerra.

Destinado à condição de herói, o cavaleiro andante sempre se entrega a uma grande missão. Com seu destino vinculado aos preceitos religiosos, ele será também um soldado de Cristo. Supera as provas, embora não partilhe da divindade, testemunha que uma missão divina pode ser cumprida. Transforma-se então em protótipo da perfeição humana, capaz de superar provas e vencer os mais difíceis obstáculos. Para tal, o herói cavaleiresco não deve ser apenas forte, deve ser puro de espírito e limpo de pecados. A literatura cavaleiresca – que nasceu ao rebote do desenvolvimento da instituição da cavalaria, cujo auge se dá no século XII, se nutrirá, essencialmente, da figura do herói. Constante temática do gênero, a missão-Demanda (os Cavaleiros da Távola Redonda juraram encontrar o cálice sagrado - o Santo Graal - com sangue de Cristo recolhido por José de Arimatéia durante sua crucifixão) impõe a pureza como atributo do herói. Os livros de cavalaria resgatam o herói de uma dimensão mítica, dando-lhe vida e transformando sua existência em um périplo de aventuras. As narrativas cavaleirescas se nutrem das aventuras e desventuras do cavaleiro que deve passar por vários desafios para dar prova de sua evolução e de seu aperfeiçoamento. As provas, quase sempre, envolvem atos de coragem, de valentia, determinação e bons propósitos. As quatro virtudes teológicas são um objetivo do cavaleiro: justiça, sensatez, comedimento e fortaleza (coragem), que podiam reduzir-se aos conceitos de força e sabedoria.

Quaderna, ciente das exigências de enfrentar desafios para alcançar a honra e o prestígio dos cavaleiros, e, destituído das qualidades necessárias

para tal, forja-as à semelhança das proezas heroicas dos cavaleiros literários. Quando em *Amadis de Grecia*, Urganda invade a corte transformada em uma serpente alada ferocíssima e espantosa, como nunca se vira outra igual, todos fugiram espavoridos, exceto Lisuarte. O cavaleiro enfrentou a fera, quebrando o encantamento com um golpe de espada. Embora a intenção de Urganda fosse entreter os cortesãos, ela contribuiu para realçar a bravura e coragem do cavaleiro, que prova ter mais valor que quaisquer outros, entre os presentes. Os heróis épicos já demonstravam essa qualidade, não apenas como guerreiros, mas realçados em momentos de amena comicidade, como o faz Cid Ruy Díaz, no episódio dos leões com os infantes de Carrión. O episódio do *Cantar de Mío Cid*, uma das obras que Suassuna destaca entre as suas leituras, realça não apenas a covardia dos antagonistas do herói, mas o faz também de maneira a provocar o riso, ridicularizando-os. No entanto, para Quaderna, não basta ser corajoso, o sujeito tem que parecer corajoso e, mesmo quando a coragem é autêntica, há ainda que parecer ser. Do contrário, as aparências valerão sempre mais do que a verdade e a bravura não recebe o mérito devido. Essa inversão de valores capaz de transformar heroísmo em encarniçado humor fica explícito quando Quaderna, em seu depoimento, conta pormenores do incidente com a onça que se soltou durante a entrada da cavalgada em Taperoá, e o envolvimento de Eusébio Monturo nele:

Eusébio ficou brabo! [...] Não posso ficar desmoralizado de jeito nenhum! Já imaginou? Se eu não for, essas Onças vão ficar, dagora em diante, no maior dos atrevimentos! Que é que essas pestes estão pensando, hein? Que podem entrar na minha Vila, na Vila do Paladino do Povo, assim à vontade, entrando e saindo quando querem e até tendo o atrevimento de se meterem debaixo das camas de comadres minhas? Ah, não, estão muito enganadas! Taperoá não é cu-de-mãe-joana não!" E então, Senhor Corregedor, magnífico de coragem e paladinice, Dom Eusébio Monturo entrou no quarto, abaixou-se junto da cama, pegou a Onça pelo rabo e começou a puxá-la para fora. As pessoas que estavam na casa de Dona Nanu, vendo aproximar-se a conclusão heroica daquela aventura extraordinária e notando, por outro lado, que os outros bichos já tinham desertado da Praça, acompanharam Dom Eusébio, que já transpusera a porta da rua. A Praça, também, pouco a pouco, se reenchia com os primeiros curiosos que iam voltando; de modo que foi diante desse pessoal sarapantado que Dom Eusébio Monturo apareceu triunfante, arrastando a Onça pelo rabo, como mais um troféu de sua nunca desmentida coragem. Infelizmente, porém, Senhor Corregedor, aí é que vem o azar de meu querido amigo. Pelo que se esclareceu depois, parece que todas as Onças que tinham

vindo com os Ciganos eram ferozes. Todas, menos aquela, que era uma velha Onça de circo, decadente, fêmea e desdentada, mantida pelos Ciganos como chamariz de feira. [...] De modo que, quando Dom Eusébio Monturo começou a puxá-la para a Praça, diante do Povo embasbascado, a Onça começou a ganir de terror, com uns miados queixosos que pareciam o choro de um menino novo. E, o que foi a parte pior, mijou-se e cagou-se toda! Pois bem, Senhor Corregedor: a humanidade é tão ruim que, no mesmo instante, exatamente aquelas pessoas que estavam mais apavoradas e que, caso a Onça fosse mesmo feroz como pensavam, teriam sido salvas pelo gesto heroico de Dom Eusébio, foram as primeiras a cair na gargalhada. Mal o meu amigo, com um gesto sobranceiro e desdenhoso, largava o rabo da Onça, saltando também de lado para não ser atingido pelos esguichos de mijo e por algum perdido bolotinho de merda, um engraçado gritou: "A Onça mijou-se e cagou-se! Dom Eusébio Monturo é tão brabo que faz Onça se mijar!" (SUASSUNA, 2005, p. 417-418).

A coragem é atributo fundamental, enquanto o medo é motivo de escárnio e desonra no ambiente cavaleiresco e, naturalmente, nas narrativas cavaleirescas. Quaderna, ciente de que o sertão herdou essa exigência em seus códigos morais, encontra um meio de livrar-se dele, empreitada em que obtém mais sucesso do que homens verdadeiramente valentes, como D. Eusébio Monturo. No plano interno da narrativa, esse é um dos seus bem sucedidos propósitos. Quaderna pretende mostrar aos seus familiares, amigos e demais conterrâneos que é um homem de coragem, bom caçador, cavaleiro e destemido. No entanto, o narrador-protagonista confidencia, permanentemente, em tom aliciador, ao seu leitor-narratário as suas debilidades. Denuncia, assim, as próprias farsas montadas por ele para simular essa imagem falsa de si. Tia Filipa é a maior responsável por essa impostura do sobrinho. Quaderna não quer defraudar as expectativas da tia e por isso finge o que não é.

No sertão, o medo é, além de fraqueza, sinal de falta de fé, tentação do demônio. A presença do capeta, suas aproximações e tentações, lançadas aos incautos ou aos encolerizados, vinculam-se estreitamente aos livros de cavalaria. Neles, os "remedios inmediatos más efectivos son las oraciones, la señal de la cruz y determinados conjuros que se encuentran dispersos a lo largo de los textos." (ACEBRÓN RUIZ²⁰³, 2000 apud ALVAR, 2007, p. 18).

²⁰³ ACEBRÓN RUIZ. Julián. Abrió los oios et santigósse. Santiguos y conjuros contra las asechanzas del diablo en la literatura medieval. In: SEVILLA, Florencio; ALVAR, Carlos. (eds.).

Antídotos usados também no teatro e no romance de Suassuna. Um caso dos mais eloquentes na crença dessa entidade maléfica e no medo que por ele tem o sertanejo é narrado por Quaderna ao Corregedor. Ao falar sobre Pedro Aldeodato ou Pedro Cego, que ouvindo o Profeta Nazário referir-se às visões que tivera do bicho endemoniado, a Onça-Cantadeira, afirma ter, ele próprio, visto a tal. Isso se dera na ocasião em que perdeu a visão. Lutando contra uma onça, Pedro extraviara-se no sertão, e ao tentar encontrar o caminho de volta, deparou-se com a furna da Onça-Cantadeira:

[...] fui ficando meio doido, meio afogueado, vendo maretas, e aí comecei a ver umas faíscas de fogo faiscando pra todo lado, e na mesma hora eu comecei a ouvir a zoadada do Mar e uma musga velha e cega, que parecia tocada por viola, pife e rabeca e cantada por mulher com boca fechada! E aí eu olhei pra dentro do escuro da furna, e vi foi dois olhos de fogo olhando pra mim, e a musga ia tocando, e ia me chamando, [...] E aí, que diabo de encantação foi aquela, que começaram os estalos das asas e as faíscas de fogo, e de repente, no meio da minha encantação, eu comecei a ter medo, e a pensar que a Onça ia era beber meu sangue e comer minha carne [...] Eu queria enterrar os pés e desabar dali, correndo pra trás, mas a musga me tonteava, me chamava pra dentro e eu sentia que ia morrer! **Minha sorte foi me lembrar de meu Padrinho Padre Cícero e da Oração da Pedra Cristalina de Jerusalém, que eu tinha trazido do Juazeiro e trazia sempre amarrada no pescoço, escrita num papel e enrolando uma pedra que eu tinha trazido do chão sagrado da terra do nosso santo Padre, meu Padrinho! Segurei a pedra na mão direita, e o papel na esquerda, e fui dizendo a Oração, que, eu sabia decorada! Aí a musga foi baixando, e meus pés foram ficando menos pesados, até que ficaram maneiros, maneiros! E eu me afastei uns passos da boca da Furna.** (SUASSUNA, 2005, p. 431-432, grifo nosso).

O marco cênico do romance comporta uma grande diversidade de *locus* ambientais estranhos (A furna da Onça-Cantadeira, a Gruta Sumeriana do Deserto Sertanejo, O Castelo amuralhado, O Reino Perigoso do Ladrado), personagens e “aparições” inumanas. No entanto, a narrativa nunca incorre no âmbito do fantástico. Suassuna deixa claro, em várias entrevistas, que sua obra dista das narrativas fantásticas latino-americanas. No quadro cênico desse romance-espetáculo, personagens, narrativas e maravilhas se dispõem a partir dos quatro pontos de fuga para os quais convergem e dos quais

despontam. Estes são precisamente as datas que servem como marcos temporais para todas as aventuras (e desventuras) e para toda a ação discursiva. Quaderna dispõe dos fatos e articula seu discurso em uma ordem não linear de forma a atender às suas conveniências argumentativas e de sedução. A narrativa entrelaçada dos livros de cavalaria, que costura em uma história as várias aventuras recontadas paralelamente às aventuras do herói principal, sofre variações no Romance d' *A Pedra do Reino*. Embora alguns fatos datados sejam considerados eixo temporal, a narrativa não segue uma corrente sucessória de movimentos, seja historicamente ou imaginosa e encadeados, Ariano constrói uma escritura de circularidade. De Circo. Picadeiro, Tenda, Espetáculo. Plurivocal.

A história de Suassuna transparece tal como um grande tecido que é recortado e re-costurado, convertendo-se em uma grande colcha de retalhos, que no mesmo tecido ficcional se reconstrói e se re-posiciona, ao modo de uma aparente diversidade. O que representa, na proposta do autor, seu grande achado, entregue ao leitor ao modo do Desafio. Entronizando um pai Real na imaginária confluência do popular nordestino e do Feudo atemporal das raízes ibéricas. Aqui transfigurados noutros mitos, Suassuna constrói seu Castelo de cartas posicionando-o inexpugnável numa “pedra de toque” impossível de ver-se arruinar pelo tempo e os modismos da “nova literatura”.

É frequente nos romances picarescos a promessa de uma continuação:

Aqui di punto y fin a estas desgracias y rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté todo el restante de ella verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos. (ALEMÁN, 1967, p. 419).

Quaderna, ciente dessa particularidade, comenta, na tentativa de persuadir o Corregedor a concluir seu depoimento:

[...] peço ao senhor que me libere de outras sessões de depoimento, principalmente tendo em vista o meu estado de saúde, que, como o senhor viu, não é dos melhores. [...] - Ah, não! Que é isso? Coragem, Dom Pedro Dinis Quaderna! Quer encerrar os depoimentos antes de terminar a história? Veja que, assim, sem as certidões e por causa do

cotoco, você nunca conseguirá escrever sua Epopéia! - Isso não significaria grande coisa não, Senhor Corregedor! É até uma tradição dos Romances epopéicos sertanejos, isso de ficarem incompletos! Na obra de meu precursor José de Alencar, por exemplo, é assim que acontece com as Epopéias! O Sertanejo termina sem acabar, com o mistério da vida do velho Jó sem conclusão e sem se resolver o amor de Arnaldo Louredo por Dona Flor. O autor, aliás, está consciente disso, porque termina dizendo assim: "Aqui termina a história a que dei o título de O Sertanejo. (SUASSUNA, 2005, p. 734).

Já Ariano Suassuna, que promete continuar a *Demanda Novelosa do Reino Sertão*, exercita-se ainda na segunda parte da trilogia, em *Ao sol da Onça Caetana*, e n'*As Infâncias de Quaderna*, ao fim do que, ele as declara impossibilitadas de corresponder ao seu projeto. Submisso à simbologia da Trindade Mística (plenitude das coisas celestes) e impedido de finalizar - no sentido de "dar fim" à sua criação enquanto escritor, Ariano prossegue com um sem-fim de conversas, palestras, propostas e réplicas, tréplicas, notas de pé. Como falador ele completa sua sina de fabulador, o que faz de nós, outros, faladores-fabuladores, escrevermos ou falarmos sobre ele.

4.2.2 O imagético, o paratexto

"[...] el pintor o escritor que todo es uno"
Cervantes

[...] Mas Quaderna é lúcido, diz: eu sabia perfeitamente que aquele mundo abandeirado dos folhetos não era o da realidade, mas eu precisava dele.
Ariano Suassuna

Carlos Alvar e Lucía Megías (2004) apontam a Guerra Norteaficana como um dos fatores que motivaram o espetacular renascimento dos livros de cavalaria na Espanha, em pleno Renascimento. Por outro lado, a Guerra de Granada, que também teve seu componente de última Cruzada, promoveria a unificação religiosa e social tão anelada há séculos. Essas ações militares com visos de guerra santa, em que se envolveu a nação ocorrem graças à política "de cruzada" dos Reis Católicos. Mario González, por sua vez, aponta ainda a

conquista de América e a conseqüente expansão além-mar como elementos prolongadores desse espírito “cruzado”:

[...] enquanto Portugal e Aragão voltaram-se para empresas sem a marca ideológica de cruzada que caracterizava a “Reconquista”, Castela ver-se-ia perante a continuação dessa empresa. **Dessa maneira, subsistiria até o fim do século XV uma “causa” que exigia a atuação do cavaleiro cristão medieval, que, uma vez conquistada Granada, encontraria na América o território para a continuidade da sua ação.** Depois, a defesa da causa católica pelos cavaleiros espanhóis voltar-se-ia para a Europa, onde o protestantismo a ameaçaria no século XVI. **Isso explica, em parte, a sobrevivência, na sociedade espanhola, do ideal do cavaleiro conquistador cristão** em detrimento de novas formas como o ideário que caracterizaria a futura burguesia. (GONZÁLEZ, 2010, p. 20, grifo nosso).

Portanto, parece mais do que razoável que, sob a coroa de Isabel, e já começado o século XVI, a cavalaria ainda se encaixe perfeitamente. Essa “imagem” histórico-cultural oferecida era também uma eficiente propaganda de uma política que constitui o cimento do grande Império em que se transformará o reino no século seguinte. Isabel, a Católica, introduzirá em Castela uma monarquia centralizada, com forte apelo religioso que incidirá no culto de imagens religiosas como suporte simbólico ao poder Real. A estas, os livros de cavalaria somarão imagens literárias que reforçam esse suporte simbólico guerreiro-religioso. Dizem Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías (2004, p.12) que, apesar das derrotas, “El reinado de los Reyes Católicos está lleno de imágenes victoriosas: La toma de Granada en 1492, el descubrimiento de América, la conquista de Nápoles [...]”.

Em realidade, a presença de anjos e santos na heráldica é uma constante. Quando não nos escudos, eles aparecem como suportes de determinado símbolo heráldico ou em inscrições em flâmulas ou armas. “It is not, perhaps, surprising that heralds have always been drawn towards Angels, for they are the ambassadors and messengers of God [...]” afirma Rodney Denys (1975, p. 89) em seu *The heraldic imagination*. De fato, já desde a Alta Idade Média há representações de figuras santas - Santíssima Trindade, Virgem Maria, anjos - em estandartes e escudos. Pouco tempo passou-se até

que fossem carregadas em cerimônias de Estado, ou em funerais de reis, princesas e alta nobreza, tanto como nas grandes festas da Igreja. Os reis europeus, os Tudors, por exemplo, e os Reis católicos - com seus descendentes da Casa de Áustria - incorporaram esse acervo religioso imagético à heráldica laica. Eles intuíaam esse poder e o de outros símbolos da realeza e a força dessa combinação com os índices religiosos. Os reis Isabel e Fernando eram fiéis fervorosos e sabiam que um modelo monárquico com poderoso suporte imaginário-imagístico era capaz de influenciar mais profundamente. A literatura cavaleiresca compactuou, na Espanha, com esse e outros interesses da monarquia.

Já desde *Tirant lo Blanc* que as descrições oferecem riqueza de detalhes no que se refere à pompa das cerimônias:

[...] El día de San Juan el Rey se atavió muy bien, con un manto todo de perlas muy gruesas, aforrado en martas gebelinas, las calzas de aquella misma bordadura muy ricas, el jubón de brocado de hilo de plata tirado, que no traía cosa de oro porque aún no era caballero sino que en la cabeza traía una corona de oro muy rica y de gran estima y el cetro en la mano. Cabalgando en un muy hermoso cavallo, en su gesto bien mostraba ser rey. (MARTORELL, 2006, p. 90)

A descrição minuciosa de Joannot Martorell remete prontamente à descrição que Quaderna faz da estranha Cavalgada que adentra Taperoá:

[...] agrupavam em áreas maciças, ora seguiam, em fileiras, as linhas das costuras e debruns mais importantes, de modo que suas armaduras de couro faziam aqueles Cavaleiros sertanejos semelhantes ao Guerreiro mouro que o genial Poeta pernambucano Severino Montenegro descreveu num soneto célebre: vestido de armadura negra e escarlata, de placas de aço, incrustada de esmaltes e brasões, parecendo, o todo, a carapaça dura, calcária, espinhosa e violeta-escarlata de um crustáceo gigantesco encravado num penhasco. Aqui, porém, as armaduras eram apenas de couro castanhonegro, cravejado pelos metais das brochas; e, em vez dos "penhascos" estrangeirados do soneto de Montenegro, o fundo do quadro era formado pelos enormes Lajedos sertanejos, que, de vez em quando, apareciam ao lado da estrada, enfeitados por macambiras roxas e amarelas e pelo vermelho sangrento dos topes das coroas de-frade. (SUASSUNA, 2005, p. 38).

A evocação imagética – obtida através da ékfrasis e descritibilidade - de lugares maravilhosos, cerimônias e de alguns personagens é o primeiro índice da proximidade que o gênero mantém com a heráldica e seus símbolos. A burla de Cervantes à “vana caballería” com seus caducos signos de “pomposo alarde de ostentación y fastuosa vistosidad” (BELTRÁN, 2007, p. 60) não é à toa. Suassuna, embora embalado e atraído, escritor que é, pela conhecida “mania de fidalguia” da oligarquia sertanejo-nordestina, também a ironiza no Folheto LXXX – O Roteiro do Tesouro, em que Quaderna narra ao Corregedor a concessão de títulos e a certidão de linhagem do protagonista e de seus mestres Clemente e Samuel pelo Dr. Pedro Gouveia. Quaderna encara a entrevista com o Doutor Pedro Gouveia como uma lição, da qual extrai ensinamentos práticos e que, segundo declara iria “confirmar certas descobertas de astúcias [...] me abrir inúmeras perspectivas novas - chaves e caminhos que iriam me pondo ao alcance um número cada vez maior de Ardis e defesas novas, coisas de valor inestimável para a vida prática!”. (SUASSUNA, 2005, p. 654). No folheto, o engodo promovido pelo Doutor é uma alusão clara à sedução que essa linhagem fidalga exerce no imaginário dos personagens:

Existe uma Ordem para o Litoral e o Brejo, uma para o Cariri e outra para o Alto Sertão, os sertões da Espinhara e do Rio do Peixe. É claro que o Grão-Mestre de todas elas é o Senhor Arcebispo, mas ele houve por bem me conceder plenos poderes no Cariri, sendo este o motivo de minha humilde pessoa carregar hoje, esta Cruz aqui, pendurada ao meu pescoço pelo colar. Mas, para encurtar a conversa e para que não haja dúvidas sobre meus títulos e minhas atribuições, aqui está o pergaminho da minha nomeação.
 "Então, Senhor Corregedor, diante de nós todos, que estávamos ali fascinados, com os olhos reluzindo, o Doutor exibiu-nos um pergaminho, cuja cópia peço que seja anexada aos autos [...]" (SUASSUNA, 2005, p. 656)

Logo após sua impressionante apresentação, Pedro Gouveia começa o processo de aliciamento de Quaderna e de seus Mestres da forma mais tentadora possível, com a leitura de um documento em uma sessão cheia de referências heráldicas e “cavalerianas”, com a concessão de títulos de

nobreza e a confirmação documentada de uma linhagem nobre que os três homens supostamente têm e não conhecem. A admissão de Quaderna que afirma: “Tal era o extraordinário documento, diante do qual, Senhor Corregedor, nossa imaginação imediatamente pegou fogo. Pelo menos a minha pegou [...]” e, como golpe de misericórdia, o Doutor Gouveia descreve o escudo de Quaderna:

O escudo dos Quadernas é esquartelado. No primeiro quartel, há, em campo de ouro, um veado negro vilenado, inscrito numa quaderna de quatro crescentes vermelhos. No segundo, em campo vermelho, cinco flores-de-lis de ouro, postas em santor, ou aspa, e assim os contrários. O timbre é um cavalo castanho, com asas, com as patas dianteiras levantadas e as traseiras pousadas, entre chamas de fogo! (SUASSUNA, 2005, p. 668).

No caso dos livros de cavalaria, o texto oferecia imagens que a precariedade da imprensa e os altos custos de editoração não permitiam prover. A introdução de ilustrações, além dos gravados das capas, se deu quando os livreiros diante da necessidade de aumentar suas vendas recorreram à imagem como artifício de sedução do leitor. Estas imagens eram refrigérios importantes, dada a extensão dos textos.

Essas imagens que integravam os primeiros livros de cavalaria e os manuscritos eram obtidas através do processo de gravado em madeira, à moda de xilogravura, de cujo uso no processo de ilustração das edições, falou-se no capítulo II. Apreciadas também na América, aqui perduraram por tempo muito dilatado. Quando na Europa os processos de ilustração editorial contavam já com meios mais sofisticados, o Brasil, carente de oficinas tipográficas, proibidas até o século XIX, fez uso das matrizes xilográficas durante séculos e até a atualidade, quando a xilografia sem desprender-se de sua função utilitária, converte-se também em arte.

Por essa permanência da xilogravura no Nordeste brasileiro, ilustrando a capa das leituras favoritas do menino Ariano, o *Romance d' A Pedra do Reino* permanece fiel a essa linha ilustrativa. Todos os escudos, bandeiras e mapas que compõem o livro de Suassuna são feitos a partir de uma técnica simples, artesanal de gravura, a xilogravura.

A narrativa de Suassuna em seu *Romance d' A Pedra do Reino* que é perpassada por um desejo totalizante, motiva o autor a não apenas incorporar variadas tipologias textuais ao corpo do seu romance, mas, a apelar para a ilustração como parte integrante do texto. A função dessas imagens, concebidas por Ariano Suassuna e incluídas no texto, não é a de paratexto. Elas são uma extensão do texto mesmo. O desejo totalizante, a impressão sinestésica buscada pelo autor faz do texto e das gravuras somadas uma sucessão de imagens correntes onde as palavras e figuras têm o mesmo tom popular e evocativo com que se escrevem e inscrevem na alma do leitor. Suassuna acredita que as obras plásticas vêm da literária. Diz ele “É das imagens da literatura que surgem as ilustrações, e não o contrário.” (SUASSUNA, 2000, p. 30). Da mesma forma, faz críticas ao isolacionismo que as teorias relativistas propõem e a que submetem as artes. Instado pelos *Cadernos de Literatura* a respeito da ideia de Thomas Mann que se referira à especificidade da pintura, entregando-se inteiramente ao olhar em um processo imediato (olha-se um quadro e de imediato apreende-se o todo), o que não ocorreria na literatura, cuja apreensão se dá de maneira sequencial, Ariano Suassuna rebate:

[...] A obra de arte é uma coisa de natureza complexa e impura. O *Hamlet*, por exemplo, tem momentos de trocadilhos obscenos, cômicos; agora, evidentemente as passagens trágicas são preponderantes. Por isso a peça é uma tragédia. Pois bem: começaram a definir pintura como cor sobre tela [...] Isso a meu ver foi mortal para a arte, porque ela começou a se isolar. (SUASSUNA, 2000, p. 30).

A confluência das artes é um pressuposto do Movimento Armorial, confirma a seguir Suassuna, e segundo ele “Por isso também ele é uma contestação” (SUASSUNA, 2000, p. 30).

As imagens são obtidas a partir de uma técnica simples, são simples elas próprias em suas formas, porém, propõem, paradoxalmente, um enigma de sentido obscuro. A preocupação do escritor chega a tal ponto no sentido de conferir-lhes este estatuto de meta-criação, que se ocupa de fazê-las ele

próprio, todas, para assim, possibilitar sua inclusão atribuindo a autoria das mesmas a personagens do enredo.

Euclides incorporara a *Os sertões* “desenhos – croquis, feitos por ele mesmo em sua caderneta de anotações de campo, bem como de mapas que ilustram a região e os diferentes caminhos seguidos em cada expedição para chegar a Canudos”. (CARDOSO SALLES, 2000, p. 57). Essa abundância ilustrativa reforça o desejo documental de escritor fluminense, que, em última instância, poderia também ser entendido como a busca de verossimilhança em seu livro-testemunho. Cervantes lançará mão, destaca Célia Flores (2007, p. 66), em algumas ocasiões, do elemento iconográfico para discutir sobre a criação literária. Isso acontece, assegura a autora, quando, no capítulo 58 da segunda parte, depara-se com alguns retábulos de santos - “imágenes de relieve y entalladura” (CERVANTES²⁰⁴, 2004 apud FLORES, 2007, p. 66) - entre lavradores que faziam sua pausa para comer. As imagens que formarão o retábulo são as de São Jorge, São Martin, Santiago e São Paulo. Sobre elas, o Cavaleiro da Triste Figura discorre com eloquência e grande riqueza informativa, causando grande admiração em Sancho, que na ocasião trata-o pelo epíteto com que ficou conhecido. Há ainda outras incursões do texto que problematizam a relação texto *versus* imagem, que testemunham a consciência cervantina da imagem, obtida a partir da tessitura textual e imagem pictórica.²⁰⁵

Suassuna cultiva, a exemplo de seus mestres Euclides da Cunha e Cervantes, uma escrita imagética, mas, vai além, na medida em que, reconhecendo o valor do diálogo entre a literatura e as artes plásticas, da interdisciplinaridade pregada pelo Movimento Armorial, ele realiza esse diálogo intensamente em seu romance. Leva-o a um nível de sofisticação que derivará em uma novidade narrativa, na medida em que inaugura uma meta-produção artística. Como referido anteriormente, o autor cria ele próprio as gravuras constantes na obra, atribuindo sua autoria a personagens da trama.

Além da introdução das imagens, Suassuna desenvolve um estilo descritivo, como se viu em citação anterior. Seu texto, cheio de minuciosas descrições - herança alencarina, do escritor paraibano - de brasões, mapas, de

²⁰⁴ CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Ed. del IV centenario. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004. ci, 1249 p. 985

²⁰⁵ Cf. NAVARRO, Celia F. 2010.

cenas de combate e de personagens, magnifica o impacto das imagens mesmas. Dessa forma, junto às descrições, o suporte imagético se presentifica para ampliar a ilusão heráldica criada já no próprio texto. Como todo esse conjunto de imagens está estampada em formas usualmente tidas como “primitivas” no contexto das artes plásticas, o realce dado ao popular fica ainda mais patente.

Há também no texto a introdução de outros elementos, com estrutura formal diferente da estrutura narrativa convencional. Aparecem, então, colados ao texto, romances, transcritos tal como em seu formato original poético. Já aos convencionais “capítulos”, o autor substitui por “Folhetos”. Sob cada Folheto aparece um sub-título (de natureza antecipadora do seu conteúdo) à moda dos livros medievais e dos livros de cavalaria.

A adesão da sociedade seiscentista à profusão de elementos heráldico-pictóricos repercutiu nas publicações da época, especialmente nos livros de cavalaria:

The romances and poems of the Middle Ages show that armory was regarded as a gay and colorful part of life, and this is echoed by many of heraldic treatises. Heraldry was fun, and at the same time packed with allegory and symbolism, embellishing with a wealth of colour houses, clothes and books, while serving at the same time the practical necessities of war and politics. [...]

As we have seen, it was not until the fifteenth century that the heralds began to cater for the more flaboyand armorial whims of their masters; [...] the sixteenth kings of arms really embarked on extravagant flights of fancy, harnessing some odd chimerical creatures – although they had fairly respectable literary antecedents - and inventing some remarkably bizarre ones. (DENNYS, 1976, p. 88).

Da mesma forma que nos reinos dos livros de cavalaria, no Reino do sertão de Quaderna e nas solenidades de sua Igreja Católico-sertaneja, a heráldica, em suas manifestações iconográficas, está sempre presente, tanto quanto está presente a representação de uma fauna imaginária, que assume aqui formas locais, embora com características fantásticas²⁰⁶:

²⁰⁶ Neste caso, mesmo quando os animais se apresentam como seres com características sobrenaturais, monstruosas ou diabólicas, a narrativa não se inscreve no fantástico. A visão desses animais permanece em suspeita, devido às características do narrador ou às condições

[...] no meu Catolicismo, os bichos que servem de insígnia ao Divino são todos rigorosamente brasileiros e sertanejos. Por exemplo: na minha linguagem, nunca entram leões ou águias, bichos estrangeiros, mas sim Onças e Gaviões. Ora, além dessa fidelidade brasileira e sertaneja, sempre achei essa história de representar o Espírito Santo por uma pombinha, meio afrescalhada. Fique logo claro que o Espírito Santo não tem nada com isso: a culpa é de quem inventou! Essa história da "pombinha" não tem nada de Profecia-Sertaneja, é frescura desses Profetas aveadados do estrangeiro! É por isso que, no meu Catolicismo Sertanejo, o Espírito Santo é um Gavião, bicho macho e sangrador, e não essa pombinha que sempre me pareceu meio suspeita. Segundo nossas crenças, Senhor Corregedor, foi a Onça Malhada do Sol Divino que nos fez, a mim e ao Mundo, segundo sua própria imagem. Assim, não admira que o jaguar divino fizesse em relação ao Mundo o mesmo que eu, como Rei, faço com o Sertão. Por isso é que Deus pegou o Campo azul e incendiado da bandeira do Céu, dispondo nele as peças de ouro e prata de seu Brasão, coruscante de sóis e estrelas, com o Cruzeiro, o Sol e o Escorpião. Até mesmo a Morte, Senhor Corregedor, era, agora, para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. Aparecia-me como uma gigantesca Cobra-Coral, enroscada no Céu à nossa espreita. Era negra de "sable", branca de "prata" e vermelha de "goles", com asas de Gavião, com dentes e garras de Onça - uma Cobra cujo veneno passava a ser, para nós, o óleo sagrado, necessário para ungir-nos, indispensável à sagração sem a qual não podemos unir-nos ao Divino para identificarmo-nos com ele, para nos tornarmos também divinos. Bem, Senhor Corregedor: então, naquele dia, os sonhos do vinho tinto e os sonhos zodiacais e embandeirados do Catolicismo Sertanejo começaram a se juntar com as cintilações que o Sol ia tirando aqui e ali em pontas de pedra, em lascas de quartzo e em cristais de malacachetas, e, de repente, quando menos eu esperava, tive uma "viração". (SUASSUNA, 2005, p. 562).

3.2.3 A temática, texto e imaginário

Guaraciaba Micheletti (1982, p. 57) aponta a fusão dos ciclos arturiano e carolíngio no Nordeste brasileiro, integrando, em seu conjunto, o "imaginário" do homem da região. A autora aponta na figura de Carlos Magno o triunfo de uma hierarquia:

[...] a autoridade mais importante à qual se submetem os doze pares. Apresenta-se como forma modelar incontestável, legitimada por ser de

em que se deu a visão do animal, que pode ser produto da loucura, da embriaguez ou de circunstâncias extraordinárias.

inspiração divina, visa a uma “uma ordem idílica projetada no futuro.” É, como salienta Marlyse Meyer, a presença do Cristianismo que se impõe, violentamente, ao Novo Mundo. (MICHELETTI, 1982, p. 57)

Jerusa Pires Ferreira²⁰⁷ (1993) já havia advertido sobre a imagem épica projetada pela matéria carolíngia e sobre o caráter maravilhoso da imagem projetada pelo ciclo arturiano. Este último, segundo a autora, que aparece quase sempre engastado à matéria carolíngia, atenderia à necessidade de fantasia do povo sertanejo introduzindo-lhe um mundo encantado, ao qual esse povo se afeiçoa como ponto de fuga de uma realidade, quase sempre, dura e adversa.

Micheletti aponta em *Na confluência das formas* as atividades econômicas do sertão nordestino - em situação de descompasso com os grandes centros urbanos e outras regiões do país -, agricultura e pecuária, como elementos que compõem um ambiente altamente receptivo e propício à permanência do ideal cavaleiresco. No seio dessa atividade, lembra a estudiosa, surge a importante figura do vaqueiro, o “cavaleiro” por excelência do sertão. Indivíduo que juntamente com o cangaceiro e o jagunço tem uma vida mais aventureira que seus pares, mas que, em oposição aos últimos, que vivem total ou parcialmente à margem da lei, representa ainda a honra, a dedicação, ao mesmo tempo que mantém com seu patrão um vínculo de fidelidade e obediência próximo à vassalagem.

O romance de Suassuna, segundo Micheletti (1982, p. 59), nutre-se, em sua linha temática, dos livros de cavalaria, já que em seu enredo há a proposta de uma busca, “uma demanda religiosa, política e literária”. Na verdade, no que tange à temática e também a alguns aspectos formais d’*O Romance d’ A Pedra do Reino*, Suassuna se vale de inúmeros motivos muito comuns nos livros de cavalaria.

Em *Libros de caballerías castellanos: una antologia*, Alvar e Lucía Megías (2004, p.71) apontam algumas constantes temáticas. Os autores resgatam essas constantes exemplificando-as com passagens inteiras de diversos livros. Podemos comparar, assim, as coincidências entre os temas elencados da narrativa cavaleiresca e os temas e motivos que de uma ou outra

²⁰⁷ FERREIRA. 1993, passim.

forma aparecem na *Pedra do Reino*. Entre vários tópicos enumerados citam-se: a desculpa do autor para escrever “histórias fingidas” ou livros de cavalarias; o tópico da continuação e do “achado” do livro original; o nascimento do herói que se dá em circunstâncias especiais; o rapto de uma criança (normalmente o próprio herói ou um filho seu); o ritual através do qual o herói se sagra cavaleiro; o aparecimento de feiticeiras que predizem o futuro; combates entre cavaleiros sem que os contendores saibam ou conheçam a identidade de seu oponente (pode ser, como no caso de *Amadis*, um combate entre pai e filho); a função guardiã de um certo lugar secreto ou sagrado por cavaleiros de grande valor; desafios entre cavaleiros que podem dar-se através de cartas; cortes e entradas triunfais; torneios e jogos; a presença de donzelas guerreiras; defesa de um lugar santo (Jerusalém ou Constantinopla, aparecem como cidades-sagradas) com o custo da própria vida ou não; presença de seres fabulosos, como gigantes e monstros; encantamentos amorosos; matrimônios secretos; sedução de mulheres; emanção de poderes mágicos de cavernas ou outros lugares estranhos; discurso moral, sermões e “*exemplos*”; surgimento de um novo modelo cavaleiresco; encantamentos benéficos; e finais que ficam em aberto (ou, eventualmente, histórias que se fecham com a promessa de uma continuação).

Dessa forma, em *Amadis de Gaula*, o autor reafirma a presença do tópico muito comum da justificativa que dá o autor por escrever “histórias fingidas” (os livros de cavalaria). Este realça a pertinência da “magnificação” dos fatos, quando estes se erguem sobre um “cimento” real de notório mérito, quando afirma:

Así lo dice El Salustio, que tanto los hechos de los de Atenas fueron grandes, quanto los sus escritores lo[s] quisieron ensalzar. Pues si en tiempo d'estos orador[e]s, que más en las cosas de fama que de interese ocupaban sus juicios y fatigaban sus espíritus, acaeciera aquella santa conquista que el nuestro muy esforzado rey hizo del reino de Granada. ¡cuántas flores, cuántas rosas en ella por ellos fueron sembradas, así en lo tocante al esfuerzo de los caballeros, en las revueltas, escaramuzas y peligrosos combates y en todas las otras cosas de afreutas y trabajos, qu[e] para tal guerra se aparejaron, como en los esforzados razonamientos del gran rey a los sus altos hombres, en las reales tiendas ayuntados, y las obedientes **respuestas por ellos dadas y, sobre todo, las grandes alabanzas, los crecidos loores que merece por haber emprendido y acab[ad]o jornada tan caótica! Por cierto, creo yo, que así lo**

verdadero, como lo fingido que por ellos fuera recontado en la fama de tan gran príncipe, con justa causa sobre tan ancho y verdadero cimiento, pudiera en las nubes tocar, como se puede creer que por los sus sabios coronistas, si les fuera dado seguir la antigüedad de aquel estilo en memoria a los venideros, por escrito dejaron, poniendo con justa causa en mayor grado de fama y alteza verdadera, los sus grandes hechos, que los de los otros emperadores, que con mas afición que con verdad que los nuestros rey y reyna fueron loados; pues que tanto más lo merecen, cuanto es la diferencia de las leyes que tuvieron: que los primeros sirvieron al mundo, que les dio el galardón, y los nuestros sirvieron al Señor d'él, que con tan conocido amor y voluntad ayudar a favorecer los quiso, por los hallar tan dignos en poner en ejecución con mucho trabajo[...]. (ALVAR; LUCÍA MEGÍAS, 2004, p. 71-72, grifo nosso).

Deixa claro o autor de *Amadis* que se valer da prerrogativa anteriormente exposta, não equivale a falsear fatos, mas a ajustar a realidade, ou seja, acomodá-la melhor à sua idealização. Projeto que se frustra quando Dom Quixote o assume como aventura vivida, e não como narrativa ficcional, como os autores cavaleirescos o faziam. Ariano Suassuna, leitor do *Amadis*, discípulo confesso de Cervantes, concede (ou imputa), por sua vez, a seu personagem-narrador, uma capacidade de “transvestir” sua realidade. Este, por sua vez, oscila entre o desejo de realizar isso como homem ou como escritor. Quaderna confessamente reitera a necessidade de maquiar alguns aspectos do seu mundo. Essa será, na verdade, a tônica de toda a sua narrativa.

Sobre os fatos reais, o protagonista-narrador imporá uma “prosa heráldica”, que vem a ser a junção do “oncismo” de Clemente, com o “tapirismo ibérico” de Samuel. O tapirismo transforma “onça” em jaguar, anta em Tapir” e “qualquer cavaliño esquelético e crioulo do Brasil em um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes”. (SUASSUNA, 2005, p. 50). Dessa maneira, ele enfeita a realidade, transmudando-a de forma a satisfazer suas ambições estéticas literárias e sua compreensão (e opinião) sobre a real dimensão dos fatos que narra. Quaderna assume parte “da realidade raposa e afoscada do Sertão” e, com um artifício de estilo, a realidade “pobre e oncista do Sertão” se combina, em suas possibilidades, com os “esmaltes e brasões tapiristas da heráldica”. Quaderna esclarece que cuidou de falar somente

[...] 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; [...] e em homens que, estando em gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha. (SUASSUNA, 2005, p. 50).

Esse procedimento se estende a seu depoimento - em cujos autos buscarão o material de seu livro - quando Quaderna alude aos seus doze irmãos bastardos descrevendo-os como “tidos e havidos como os melhores Cavaleiros do Sertão do Cariri!”, o Corregedor lhe cobra a exatidão dos fatos, que, informa D. Margarida serem mais de vinte os bastardos de seu pai. Solicita-lhe que se atenha aos fatos, sem as alterações “imaginosas” que neles introduz. A isso Quaderna responde: “- Ah, Sr. Corregedor, se é assim, não posso contar mais nada não! Se é para eu contar a história só com os sonhos do estilo rapão-ranhoso da Direita, ou somente com a exatidão mesquinha do estilo raso da Esquerda, não vai, de jeito nenhum!”. (SUASSUNA, 2005, p. 382).

A lição sobre a necessária escrita “literário-escaramuçada” o narrador havia aprendido em sua viagem a Serra Talhada com seu companheiro de jornada, Euclides Villar, que, diante da dura decepção de Quaderna com a aparência das pedras, (quando as confronta com aquelas que conhecera em suas leituras), o havia prevenido sobre as discrepâncias entre o Mundo (o real) e a Literatura (o ideal)! Dissera-lhe o fotógrafo: “se a gente não mentisse um pouco, ‘ajudando as pedras tortas e manchadas do real a brilharem no sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino Encantado da Literatura!’”. (SUASSUNA, 2005, p. 148).

Se, por um lado, através de sua narrativa, Quaderna prepara os “cimentos” de sua ascensão imperial, de suas ambições nobiliárias e reais, ele traz, como pano de fundo, fatos históricos de grande transcendência, não apenas em sua região, mas no cenário nacional. Sobre a importância da Revolução de 30 já se comentou anteriormente, e, mais especificamente, sobre a revolta de Princesa, deve-se lembrar que esta servirá como *leitmotiv* de grande parte dos acontecimentos narrados por Quaderna.

Ele, mais uma vez, lança mão de alguns elementos que coincidirão com outro tema comum aos livros de cavalaria espanhóis, a defesa de um lugar sagrado, com o recurso às armas, ou seja, pela guerra. Se nos livros, comumente, este lugar era a cidade de Jerusalém (mais tarde Constantinopla ocupará esta posição), onde o poder era disputado com os muçulmanos (o que acabava configurando uma guerra santa), em *A Pedra do Reino*, Princesa (Isabel) era o reduto sagrado do sertão e da ideologia de que essa revolta representava a reação dos sertanejos contra a burguesia urbana e sua ideologia. Nesta ocasião, a luta política se tornara luta armada no estado da Paraíba, e Princesa que se declarava território livre e independente arregimentava um exército, criava uma constituição, compunha um hino e desenhava uma nova bandeira. No mesmo ano, a Revolução de 1930 estoura no Estado.

Há, portanto, nesse episódio em particular, ao redor do quais muitas aventuras serão vividas, uma paródia da situação de Jerusalém, que aparece constantemente nos livros de cavalaria sob ameaça de invasão ou objeto de (re)conquista. Na Paraíba, o patriarcado rural sentara suas bases em uma estrutura social que não podia prescindir dos elementos que o governo do então presidente da província, João Pessoa, desejava banir. Por esta razão, a história teria que ser revisitada e “re-escrita” de maneira a conceder a esse momento tão importante de transição (na vida do autor, do narrador e dos sertanejos), sua devida importância e grandeza.

O nascimento do herói sob estranhas circunstâncias, outro tópico comum nos livros de cavalaria, é aqui recriado com aspectos bizarros, na invenção folclórica e no imaginário fantástico, ao mesmo tempo telúrico, universal e singular do protagonista-narrador: “O corpo da minha bisavó [degolada pelo marido, bisavô de Quaderna] só foi encontrado na manhã do dia seguinte”. (SUASSUNA, 2005, p. 83).

Nos relatos da Antiguidade já estão presentes essas situações como indicadores do nascimento dos heróis e predestinados.

Embora não se narre, n' *A Pedra do Reino*, o rapto do protagonista quando criança, por ciganos, tal fato aparecerá nos folhetins publicados que compunham *As infâncias de Quaderna*, cujo intuito era de continuar a trilogia iniciada pelo romance em causa. Quaderna convive com ciganos até ser

resgatado por João Melchiades que o reconhece e o reconduz à casa familiar. Este é um tema também recorrente em livros de cavalaria. Amadis de Grécia foi raptado por corsários ao nascer, enquanto nas mesmas circunstâncias o filho de Leonorinda e de Félix Magno foi também raptado por uma donzela que surgiu de uma serpente.

Quanto às predições oraculares, realizadas nos livros de cavalaria, na maioria das vezes, por feiticeiras e magos (também antecidos em elementos da mitologia e do folclore universais desde as idades antigas), comparecem aqui - esse poder místico - sob várias formas e manifestado através de vários personagens.

Por outro lado, além das previsões do futuro, era comum nos livros de cavalaria a decodificação de sonhos. Essas funções eram exercidas por “santos homens” eremitas, abades reclusos. A eles se lhes reservava a prerrogativa do saber, da decifração, contrariamente ao direito de ação dos cavaleiros (TODOROV, 1970, p. 170). Nos antigos *romans* esses personagens eram os “detentores do sentido” e formavam uma categoria, segundo Todorov, à parte entre as personagens. No *Romance d’A Pedra do Reino*, aparecerá esta segunda categoria. A humanização a que os livros de cavalaria hispânicos submetem esses personagens fantásticos, muitas vezes, transformando-os em santos homens, será levada ao extremo na narrativa de Suassuna sem lugar algum para o “maravilhoso”. Assim, essa função é cumprida por homens e mulheres que, sem serem tachados de feiticeiros, magos ou bruxos, possuem uma ligação com a terra ou com a loucura capaz de permitir-lhes uma sensibilidade especial para as questões mais místicas ou espirituais.

Entre os vários personagens estranhos que perambulam pelos caminhos de Taperoá surge o velho Nazário, que, depois de ficar viúvo, ficara paralítico e, então, dedicara-se a ser raizeiro, e que, nas noites de lua, quando disparava dava para visagear e dizer coisas descabeladas. Converteu-se em Profeta Nazário e, de sua fama, aproveitou-se Quaderna para promover ainda mais a imagem do Padrinho, a quem Nazário, por dívida de gratidão, prestava “vasalhagem” e alardeava sua generosidade e bom caráter. A visão que teve quando o Rapaz do Cavalo Branco chegou a Taperoá é cheia de referências obscuras a animais com simbologias igualmente obscuras.

A Velha do Badalo, meio louca, tem suas intuições e é depositária de um conjunto de romances velhos, estranhos e cheios de sugestões indecifráveis. Quando Quaderna dá notícias da estranha cavalgada a Lino Pedra Verde, ele, imediatamente se lembra:

Vamos pra Taperoá, porque essas imagens que você viu é a lanterna-mágica do Sol, é o Cosmorama da Pantasmagoria que Frei Simão, e a Velha do Badalo profetizaram para a volta do nosso Prinspo, Dom Sinésio Sebastião, o Alumioso!
 - A Velha do Badalo? - estranhou o Corregedor. - Também é Profetisa?
 - É, sim senhor, se bem que seja, mais, do tipo de Profeta de folheto! O "Badalo" é uma terra que tem, aqui em Taperoá, e que só dá doido! A velha Maria Galdina é de lá, e vive cantando umas modas-antigas, umas cantigas-velhas, do tempo do ronca e de Dom Pedro Cipó-Pau! No Almanaque do Cariri do ano de 35 eu tinha publicado uma dessas cantigas, e Lino, agora, pelo que eu via, estava achando que essa cantiga se referia era à chegada de Sinésio! (SUASSUNA, 2005, p. 589).

O próprio pai de Quaderna é em suas palavras “raizeiro e profeta” (SUASSUNA, 2005, p. 318), e outro personagem, o velho Pedro Beato, meio filósofo, meio oráculo ou profeta, pode ser ainda apresentado segundo o modelo do ermitão sábio, que dá conselhos e aponta caminhos. Isso é o que ele fará, talvez sem muita consciência do fato, quando esclarece Quaderna sobre seu “fardo”. Fala-lhe Pedro Beato sobre sua predestinação, que remonta às suas origens e que faz dele o homem dividido que é. Ele não prediz o futuro do protagonista com a exatidão com que o fazem as feiticeiras e os magos dos livros e demais narrativas cavaleirescas. No entanto, como “santo homem” segundo o consideram, ele parte dos fatos passados e das origens (o sangue familiar) de Quaderna e profere suas impressões que soam como sentença. Nela, a força telúrica através de uma simbologia animal, define a “herança” ancestral do protagonista. A rigor, a profecia, tal como a concebem os livros de cavalaria, define com precisão o futuro do cavaleiro. Sales Dasí se refere a esse particular indicando que

Según se desprende de esa profecía [de Urganda sobre Amadís], el futuro del caballero está totalmente determinado, un determinismo en el que los magos tendrán [...] una participación fundamental. Los

vaticínios se convierten así en verdaderos planes de actuación que a efectos narrativos organizan el material argumental. [...] En muchas ocasiones porque los magos utilizan, al igual que lo hizo Merlín en los relatos bretones, un lenguaje pseudo-críptico, mediante el cual los personajes se definen a través de un simbolismo alegórico basado en los animales. (SALES DASÍ, 2004, p. 82).

Desta forma, quando Pedro Beato compara a família paterna do protagonista com a onça, e a materna com a cobra, ele acabará influenciando na construção do discurso do narrador. Recorde-se que, ao contar a história bizarra do nascimento de seu bisavô, encontrado ao lado do cadáver decapitado da mãe, Quaderna insinua que, segundo conta o povo, duas cobras enroscavam-se em suas coxas, enquanto onças a rodeavam. O narrador sugere ainda que, talvez haja sido uma fêmea da espécie que alimentara o recém-nascido, o que lhe permitira viver até ser encontrado, “segundo conta o povo”. Isso vai responder, nos ditos populares, ao modelo do “cabra valente”, capaz de “mamar numa onça”.

Na recomposição da história familiar, surge, no entanto, com o valor de um verdadeiro rei, seu padrinho, tio e cunhado, Pedro Sebastião Garcia-Barreto, em torno de quem girava a família e cujo assassinato parece desmembrá-la definitivamente. Se Medeiro Vaz, de *Grande sertão: veredas* foi comparado a Carlos Magno e Joca Ramires a Rolando, por Cavalcanti Proença, segundo informa Maria Augusta C. Vieira Helene (1993, p. 123), em artigo já citado²⁰⁸, Pedro Sebastião, sendo apodado por Quaderna de Rei do Cariri – e constantemente tratado como tal - não mereceria comparação menor. Ele é o próprio Carlos Magno. Pode-se atribuir ao personagem, a função apontada por Guaraciaba Micheletti ao Imperador Franco. Ele representa “o triunfo da hierarquia; a autoridade mais importante à qual se submetem os doze pares. Apresenta-se como forma modelar e incontestável”. De fato, este é o papel dos chefes da família Garcia-Barreto, de geração em geração - “Reis e capitães-Mor do Sertão do Cariri.” (SUASSUNA, 2005, p. 372). Este aspecto guerreiro do clã fica mais evidente e é tratado com maior atenção e detalhes em *Ao sol da onça Caetana*. Ocorre, no entanto, que Pedro Sebastião Garcia-

²⁰⁸ VIEIRA HELENE, Maria Augusta C. De bandidos y caballeros, de armas y de letras: estudio acerca de Don Quijote y Grande Sertão: Veredas. In: ZEA. Leopold. (comp.). **Historia y cultura en la conciencia brasileña**. México: Terra Firme/Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 123-133.

Barreto tem três filhos, sendo o mais jovem, Sinésio, filho de seu segundo casamento e seu favorito. Arésio, o mais velho, com seu caráter colérico e semelhante ao do pai, representa, visivelmente, a insubordinação velada. Primogênito e vendo-se preterido, seu ressentimento não lhe permite a lealdade devida ao pai e “Comandante” a quem, segundo Quaderna, Arésio odeia.

Dos acontecimentos que rodeiam o assassinato de Pedro Sebastião e das suspeitas que recaem sobre seu filho, Arésio, surge a outra identificação simbólica do velho fazendeiro com um rei, que por séculos pulula a imaginação ocidental, Artur. O Rei foi morto em combate pelo traidor e seu filho bastardo - fruto de incesto involuntário com sua meia-irmã - Mordred, resgatado em alguns livros como sobrinho do Rei e que por ele também foi mortalmente ferido²⁰⁹. Esse guerreiro ambicionava o trono de Artur e havia se convertido em seu maior inimigo.

Quaderna tece sua malha, enredando a história da morte do tio e do desaparecimento de Sinésio, ocorrido na mesma data e em circunstâncias misteriosas, em um aspecto mais fantástico, própria da mitologia literária arturiana. O ciclo arturiano, que segundo Micheletti “preenche uma necessidade de fantasia do povo” (1982, p. 58), abriga com mais pertinência a paródia sebastianista a que Quaderna sujeita a figura de Sinésio. Este será o jovem “prinspe” desaparecido e esperado como salvador de um reino novo, “fazendo “a felicidade de todos os pobres desgraçados, infelizes e deserdados da sorte do sertão do Cariri” (SUASSUNA, 2005, p. 373).

Quanto à presença das Cortes, em seus jogos, torneios e entradas triunfais, entre outras diversões onipresentes nos livros de cavalarias, a narrativa de Quaderna não fica atrás. Nela há a descrição de inúmeros eventos festivos. Religiosas ou “guerreiras”, as festas são um aferidor do correr do ano no sertão, portanto aparecem também como marcadores temporais no nível intra-textual. O narrador, ainda por cima, é um aficionado das festas “cavalarianas” herdadas dos povos ibéricos. Conhece-as bem, o que lhe permite uma descrição minuciosa desses eventos. Organizador dos torneios e Cavalhadas, “chefe e organizador de todas as festas [...] desse tipo”

²⁰⁹ Cf. GARCÍA GUAL, Carlos. **Historia del Rey Arturo y de los nobles errantes caballeros de la tabla redonda**. Madrid: Alianza, 1983. p. 165.

(SUASSUNA, 2005, p. 381), de Ordálios e duelos, em Taperoá. Desde criança, frequentava com sua Tia Filipa as Cavalhadas, e ao crescer assumiu-lhes a condução. Introduz aos rituais sertanejos os costumes dos povos ibéricos, criando-os aqui à imagem e semelhança dos rituais ibéricos de remotos tempos, com os quais convive a sociedade sertaneja há séculos e que Quaderna conhece ainda a partir da literatura erudita e popular à que tem acesso. Além de nomear os cavalos, a exemplo do que faz com o seu - Pedra Lispe -, Quaderna atenta para outras tantas possibilidades advindas de suas “heranças culturais ibéricas”. Estes costumes, devidamente aclimatados à nossa realidade, aparecem recorrentemente ao longo da narrativa:

[...] Era costume os grandes Cavaleiros antigos colocarem nomes de batismo em suas armas, meu facão foi batizado como “a legendária espada Pajeú” e meu ferrão como “a famosa lança Cariri, ambos muito superiores à Durindana do Conde Roldão. [...] Depois de insultar o nome sagrado de Luis Carlos Prestes, recusou retratar-se, me desafiou para um ordálio-brasileiro e depois correu do campo da honra, motivo pelo qual fica “O Cavaleiro da Esperança” Prestes, sagrado e consagrado, como o grande mártir e chefe do povo brasileiro. [...] Caso você morra, enterro fidalgo às minhas custas, com desfile das suas organizações reacionárias, a “Ordem dos Cavaleiros da esfera Armilar” e “As Virtuosas damas do Cálice Sagrado de Taperoá” com disparos de armas de fogo, sendo o féretro levado por carroça coberta de Veludo verde e o caixão enfeitado de ouro e negro! (SUASSUNA, 2005, p. 284-285).

O sonho e o sonhador nessa pedra do reino não poderiam enfrentar-se no espelho despido das marcas heráldicas, gravuras e formas cantantes da poesia, da arte copista monástica e do desenho das iluminuras/aras, danças e brasões. Precisam de montaria e brasão para comparecer no espelho de sua “laturaterra”. A montaria, condição de existência do cavaleiro, é, portanto, requisito para que o narrador possa dar conta de sua história. Sem ela, Quaderna teria comparecido a pé diante do espelho, como o pícaro no qual se desdobra e que tem uma figura tortuosa e impossível de pô-lo sentado em qualquer trono. Suassuna sobe no ombro do pai, buscando nos brasões, nos ideários de uma estética medievo-renascentista a sua formatação do espelho diante do qual comparecer nesse mundo das letras.

3.2.4 O personagem cavaleiro: Quaderna, o Alumioso

Tomou Jesus consigo a Pedro, e a Tiago, e a João, seu irmão, e os conduziu em particular a um alto monte. E transfigurou-se diante deles; e o seu rosto resplandeceu como o Sol, e os seus vestidos se tornaram brancos como a luz [...].
Mateus 17:1

Sales Dasí (2002, p. 390) afirma, no início de seu texto “Literatura de viajes y libros de caballerías. La *Crónica de Adramón*”, que “una de las características esenciales en los protagonistas de los libros de caballerías es su capacidad para desplazarse espacialmente.” O autor acrescenta que

El héroe caballeresco lo es porque su biografía es un continuo movimiento, un deambular constante a lo largo del cual demuestra su notable manejo de las armas. La ociosidad es un vicio del que debe huir todo caballero porque si este personaje permanece anclado en un espacio concreto, le sería imposible hallar aventuras y, precisamente, la búsqueda y la superación de las pruebas más inauditas es el motivo central de ese género literario como lo fue también del *roman courtois*. (SALES DASÍ, 2002, 385).

Segundo essa descrição, Pedro Dinis Quaderna não se encaixa nessa categoria. A preguiça do personagem é herança antiga. Seu pai era “agregado de Pedro Sebastião e, pelo que se entende, não fazia nada, além de perder em jogatina e com mulheres os poucos recursos obtidos pelo casamento com a irmã bastarda de seu protetor. Adepto da ideia de que os fidalgos não devem se submeter a patrões e empregos subalternos à burguesia, justifica seu ócio, minimizado pelo desempenho de cargos que não lhe exigem muito (bibliotecário, tabelião, coletor...) e lhe garantem o “ócio remunerado de fidalgo de toga”. (SUASSUNA, 2005, p. 178). Além de defender para si o ócio, Quaderna não admite que seus irmãos trabalhem como mão de obra servil, como os “hidalgos castelhanos” que não deveriam trabalhar porque isso poria em dúvida sua honra. Suas ocupações limitavam-se às tarefas de

governar, de servir a outro nobre, de guerrear e ao convívio social com seus pares.

Quaderna serve a seu tio, na qualidade quase de súdito, e desfruta do convívio social de seus “pares” intensamente. Porém, diante de sua assumida covardia e inabilidade para os temas cavalarianos, Quaderna não se envolve em conflitos belicosos e não arreda muito o pé de Taperoá, salvo para as sessões a cavalo da Academia dos Emparedados e em suas incursões pela caatinga, ao Lajedo que ele costuma chamar de seu.

No entanto, o personagem-narrador não se conforme em ser menos que um cavaleiro de nobre estirpe e linhagem Real. Desta maneira, em seu diálogo com seus narratários, intra e extra-diegéticos, vai construindo, ele próprio, através de seu discurso, os índices testemunhais de sua condição cavaleiresca e real. Diante da possibilidade de ver frustradas suas aspirações reais no plano político, ele se dedica a uma ascensão real no plano literário (embora suas ambições políticas não houvessem desaparecido completamente, segundo depreendemos de seus atos-falhos).

Pode-se inferir que assim parece haver acontecido também com Pedro Diniz Quaderna, que se deixou incendiar também pelo desejo de enobrecer sua história, igualando-a, cavalheirosamente, às façanhas dos heróis que conhecera nas cantorias e nos folhetos de cordel. Aqueles, por sua vez, chegaram aqui tempos antes, vindos dos volumosos livros e também dos cordéis peninsulares.

Para começar, o narrador-personagem precisa de uma linhagem nobre que justifique suas pretensões nobiliárquicas-reais e não tardará a encontrar em uma ascendência pouco virtuosa, os traços - forjados em uma prosa inchada e heráldica - de realeza necessários, obtidos à força do sangue, literariamente transmutados por um processo retórico digno de sua verve literária. Para tal, sua árvore genealógica, que, já na primeira geração, deparava-se com a bastardia materna e, na segunda, com a paterna e materna, alcançará inusitados voos imaginativos para atingir seus objetivos. Quaderna, quando vai em busca de sua ascendência, intui que omitir esse ramo bastardo de seus antepassados seria renegar a única possibilidade que lhe concedia o lugar social que pretendia ocupar. Lugar que, ia além de sua meia-família, os Garcia-Barreto. Além disso, ouvira de Samuel que “isso de

bastardia não tem a menor importância nessas coisas de fidalguia e linhagem reais, tanto assim que os Braganças, descendentes de D. João I e Nuno Álvares Ferreira são várias vezes bastardos e netos de padre!” o que lhe fez descansar e perder a vergonha.

Alguns personagens, a exemplo de Quaderna, estão longe de ter um caráter plano, comum nos livros de cavalaria, porém há ainda aqueles cujas características são traçadas pelo narrador-protagonista de forma maniqueísta, atendendo aos seus propósitos. O Rapaz do Cavalo Branco, embora tenha um papel de maior importância na história contada (se lhe atribui uma missão revolucionária), recebe, na estória de Quaderna, uma caracterização bastante plana. De índole tranquila e pacífica, apaixonado por uma Donzela sonhosa, Sinésio não constitui uma ameaça para o protagonismo de Quaderna, não fala muito. Ele surge, quase sempre, como um títere, passivamente arrastado para um destino que não parece haver escolhido. O personagem não revela, portanto, mudanças do começo ao fim da narrativa. Quaderna mostra o irmão mais velho, Arésio, desde o início até o final, com características bem definidas, caráter colérico, gênio violento, como o do pai e descrição física em acordo. Fica manifesta a insatisfação dele com a manifesta preferências do pai pelo filho caçula. Arésio e Sinésio são os equivalentes do cavaleiro de coração puro e do cavaleiro vil, traidor do clã. Diante da caracterização desses personagens, o perfil de Quaderna se vê em relevo pela sua complexidade.

Na história que cria para si, Quaderna trata de fazer corresponder o seu, ao perfil convencional dos heróis cavaleirescos. Para começar, enquadra sua narrativa num período especial:

Posso começá-lo, portanto, dizendo que era, e é, "no tempo do Rei". Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e este nosso ano de 1938 é o chamado "Século do Reino", sendo eu, apesar de preso, o Rei de quem aí se fala. (SUASSUNA, 2005, p. 33).

Expondo esse dado “astroso” e fatídico Quaderna parece parodiar um famoso cavaleiro que projetava suas utopias cavaleirescas sobre uma

época dourada, a Idade de Ouro, ou que projeta suas próprias aventuras em alturas tais que louvou o tempo em que delas se saberá:

Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. (CERVANTES, 2004, p. 35).

Tal como o retrato atrativo que se pinta dos cavaleiros andantes literários, modelos de ideais de bravura e cortesia, alto sentido de lealdade, medida e lucidez, Quaderna evocará esses atributos - mesmo que de uma forma muito peculiar e maniqueísta - para si, ao longo do seu discurso. Não obstante, o que o faz um personagem circular, complexo é exatamente o fato de que evoca, igualmente, as características negativas que, tanto como as positivas, correspondiam ao cavaleiro real, no qual se inspirava a literatura cavaleiresca (covardia, vileza, preguiça malícia e falsidade²¹⁰ omitidas na configuração do cavaleiro literário).

Entre as qualidades aderidas à imagem dos heróis dos livros cavaleirescos espanhóis do século XVI, a origem real é, talvez, a de maior recorrência e destaque, uma vez que interfere, decisivamente, na trajetória, e, portanto, no destino do herói. (SALES DASÍ, 2004, p. 20-28).

Já muito se disse sobre a genealogia que Quaderna cria para si. Da maneira como conta sua história, ele cumpre o requisito da predestinação. Aos fatos históricos referentes à tragédia ocorrida um século, antes durante a Guerra do Reino, o narrador acrescenta as lendas populares que a ele se referem e que, alimentadas durante décadas, entranham-se na narrativa com o mesmo peso dos fatos históricos. Desta forma, o nascimento singular do herói, tal como convencionam os livros de cavalaria – com um “caráter excepcional y casi sobrehumano” (SALES DASÍ, 2004, p. 21) -, se realiza, embora não com o narrador, mas com seu antepassado, Pedro Alexandre Quaderna, que milagrosamente rolara pedra abaixo no momento em que sua mãe, a “Princesa Isabel” prestes a dar à luz, havia sido degolada. Encontrado por um Vaqueiro,

²¹⁰ Cf. SALES DASÍ, Emilio. **La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas**. Zaragoza: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 20.

em circunstâncias também muito excepcionais, o recém-nascido foi entregue aos cuidados do Padre da vila de flores, que o batizou com o sobrenome Quaderna, omitindo, com boas intenções, seu outro sobrenome, Ferreira, pelo qual mais se conhecia O Execrável, seu pai. Essa criança seria responsável pela continuidade da estirpe real dos Quadernas.

Entre outros fatos ligados à história do herói encontra-se a separação da mãe e as marcas de nascimento que serviriam, mais tarde, para atestar a filiação do herói e seu reconhecimento. Esta separação deriva, nos livros de cavalaria, de problemas que envolvem a solteirice pública materna (nesses livros, escusada por um casamento secreto - ou promessa de - antes da concepção). Em alguns casos, porém isso ocorre devido ao sequestro da criança ou ao fato de que esta cai em poder de algum animal. (SALES DASÍ, 2004, p. 23-24).

O artifício criado por Quaderna em algo se assemelha aos motivos que aparecem nos livros de cavalaria. Segundo conta, ao ser encontrado, a criança está há muitas horas ao lado do corpo decapitado da mãe e, para explicar sua sobrevivência em circunstâncias tão adversas, criou-se entre os que souberam do fato a crença de que uma onça fêmea o teria alimentado. O fato, que tem clara ascendência no folclore popular, que por sua vez deriva da clássica história de Rômulo e Remo, tem um equivalente no destino do menino Amadis que, depositado em uma cesta nas águas de um rio, evoca a história bíblica de Moisés. Além disso, o chamado “influo de la lactancia” (SALES DASÍ, 2004, p. 23-24) outra constante na temática construtiva do herói cavaleiresco. À semelhança da descrição de Quaderna, ao falar das circunstâncias em que seu avô fora achado - “um Vaqueiro que, indo ali por curiosidade, para ver o campo de Batalha, ouviu um débil vagido por trás das pedras. Assombrado, aproximou-se do lugar de onde vinha o choro” (SUASSUNA, 2005, p. 83) – é notável com o episódio em que Palmerín fora encontrado:

Geraldo iba muy triste por la muerte de su hijo; e yendo así oyó al niño [Palmerín] llorar muy flacamente como aquél que no había mamado después que nació. Geraldo fue muy maravillado y anduvo catando a todas partes hasta que lo halló encima de una oliva que allí había muy grande, y fue corriendo a tomarlo.

Algumas dessas marcas de nascimento se inscrevem literalmente na pele de alguns cavaleiros. Um sinal com formas variadas (o Caballero del Febo tinha uma figura de um rosto e seu irmão, uma rosa branca e vermelha) e até inscrições em latim ou grego (Esplandián nascera com tais inscrições abaixo do peito direito em branco e do esquerdo, em vermelho, que simbolizavam sua pureza e sua paixão) com caráter enigmático. O nascimento de Quaderna não se vincula a nenhum sinal da natureza, importante. Porém, ele nasce com uma espécie de “cotoco” característica que, aliás, os pernambucanos atribuem aos paraibanos, em alusão à sua ascendência judia. O que implica, também, uma associação direta com o diabo, segundo a crença local.

Se os sinais e marcas de nascença do cavaleiro eram decisivos no seu destino, o “defeito” de Quaderna interferirá no seu, na medida em que representa um complicador para que ele cavalgue, portanto, para que se torne um cavaleiro e para que escreva, portanto para que se torne o escritor, Gênio da Raça Brasileira. Em lugar de representar um aliado para as conquistas e a consagração do herói, o “sinal” de Quaderna será um obstáculo que ele deve superar com engenho e criatividade. Como ele encontra solução, para ambos os problemas, faz jus à marca de nascença (o cotoco), que, no dizer dos pernambucanos, torna irrequietos, ativos e, principalmente, astutos, os paraibanos.

A infância e educação do herói está condicionada pelo zelo e aplicação nas mais diversas habilidades a ele inerentes. Porém, para alguns autores, a formação religiosa era parte inegociável dessa educação (como ocorre em *Florisando* e *Lisuarte de Grecia*). Portanto os jovens donzelos se educavam nas verdades do credo cristão e deveriam ter como lição principal o amor a Deus. (SALES DASÍ, 2004, p. 24). Quaderna, educado por sua Tia Filipa, tem nela ardorosa idealizadora de um destino vinculado ao sacerdócio (equivalente ao desejo que tinha o padrinho de que entrasse Leonardo à cleresia, sonhando com “o gostinho de ouvir dizer missa [...] de o ver pregar na Sé”. (ALMEIDA, 1997, p. 22). Esse destino, aliás, já havia sido definido pelo seu falecido pai:

Sáimos, 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. (SUASSUNA, 2005, p. 178).

Quaderna foi então para o “vetusto Seminário da Paraíba”, onde receberia educação e supostamente lições de religião. Foi, porém, de lá expulso por incompatibilidade com o catolicismo cristão puro.

Sem passar pelas provas iniciais que antecedem as façanhas do cavaleiro uma vez que receba a investidura, Quaderna, já adulto, simula-as diante de seus companheiros de caçada (narratários intra-diegéticos), enquanto as confessa abertamente aos destinatários de sua narrativa. Todo o episódio das Pedras do Reino, quando, pouco antes da auto-sagração abate uma cobra e uma onça acidentalmente, havia rendido a Quaderna as maiores honras como caçador. Chega mesmo a inventar que um tiro inoportuno que havia dado fora para defender Euclides Villar de uma cobra que estava prestes a picá-lo. A inabilidade e o uso da mentira como subterfúgio contrasta com a habilidade verdadeira dos jovens heróis mesmo antes de serem armados cavaleiros. O jovem Lisuarte de Grecia²¹¹, por exemplo, em situação semelhante, estando numa floresta com seu amigo Lispán, se arremete contra uma leoa, prestes a atacar don Lispán, e enfrenta-a com um simples espadim, ferindo-a mortalmente.

O movimento do herói dos livros de cavalaria é sempre ascendente, contrariamente ao movimento do personagem do romance picaresco, que é moralmente descendente. Quaderna, pela complexidade que lhe é própria, alterna com uma confessa adesão aos valores mundanos, no mais das vezes, momentos de elevação moral, embora não sejam muitos. Neles, o personagem se redime de suas fraquezas demonstrando o amor que tem por sua terra e

²¹¹ Protagonista do libro **El Octavo libro de Amadís: que trata de las extrañas aventuras y grandes proezas de su nieto Lisuarte, y de la muerte del ínclito rey Amadís** (1526) de autoria do bacharel Juan Díaz.

pela sua família. Faz uma análise de consciência mais profunda e sem a usual ironia disfarçada que lhe é característica, pede perdão aos que, com sua fraqueza, ofende ou humilha e a Deus, pede fé. Nesses casos, ele próprio extrai uma lição moral de suas experiências vitais. O *exemplum ex contrarii* que a picaresca fornece ao leitor é aqui realizada pelo próprio narrador. Sua má-conduta exerce sobre ele próprio um efeito reflexivo e de autocondenação.

A julgar pelos sonoros títulos aos quais fez jus - Gênio da Raça Brasileira, Rei do Quinto Império do Sertão, Imperador do Divino e do Sete-Estrela do Escorpião, Profeta e Sumo-Pontífice da Igreja Católico-Sertaneja - a adesão ao regime monárquico deixa claro que os apetrechos de heráldica e realezas eram imprescindíveis para Quaderna. Mas o seu sonho último era o de ser um Cavaleiro, por isso, recusa-se a aceitar do Dr. Pedro Gouveia o título de Comendador, que este lhe quer outorgar, preferindo o de Cavaleiro. Quando Samuel o repreende, advertindo-o sobre a superioridade do título preterido, ele afirma: “Mas o de Cavaleiro é mais bonito! [...] Sempre desejei ser declarado oficialmente, episcopalmente, regimento, Cavaleiro, e minha oportunidade é essa: não quero ser Comendador não, quero ser é Cavaleiro! (SUASSUNA, 2005, p. 670).

Essa demonstração do poder de sedução que o título de Cavaleiro exerce sobre Quaderna, dada em momento de sobriedade, porém de forma intempestiva, é manifestada com mais força quando, na derradeira página do *Romance d’A Pedra do Reino*, transforma-se em ensonhação. O sonho e a embriaguez, estados de inconsciência temporária, desterram os desejos mais profundos, mais fortemente enraizados em nosso espírito. Quaderna, dirigindo-se aos seus interlocutores-leitores, únicos aos quais tenta impressionar, mas, sem tentar ludibriar, revela o sonho que tivera durante o estado inconsciente do sono e da embriaguez. Em seu sonhar, o Arcebispo da Paraíba o coroava finalmente como Rei, mas não um rei qualquer, Quaderna seria entronado no lugar daquele que, entre todos os Reis, foi também o maior de todos os cavaleiros e em cujo Reino se iniciaram as aventuras do nunca-acabar, ele seria um Rei-Cavaleiro. Recebia em seu sonho a coroa de “Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, diante da alegria delirante do Povo Brasileiro e ao som de uma música sertaneja de tambores, pífanos, triângulos, violas e rabecas.” (SUASSUNA, 2005, p. 741). E, para concluir sua história incompleta

à moda dos “Romances epopéicos sertanejos”, Quaderna evoca os versos do genial Vate paraibano Antônio da Cruz Cordeiro Júnior, que escutara cantar em seu sonho:

"De onde vem esse Bardo Peregrino
o esse Canto de fogo e do Divino,
de Arcanjos, pedra e **Luz**?
Ante o Gênio da Raça o Povo anseia
e a grande Pátria sua Voz alteia
pois o Gênio **reluz!**
Ó Quaderna, perdoa! Esse delírio
quer dizer que teu Genio, aí do Empíreo,
adeja sobre nós!
Perdoa, ó Rei, se aqui, aos pés do Trono,
Viemos teu Sonho, e a Visão e o Sono
quebrar com rude Voz!
É que, da Turba **brilhante**,
Teu Vulto se destacou:
Muito acima e muito adiante
Como um Gavião plainou.
No voo de Fogo altaneiro
É o Gavião Brasileiro
Que mais alto se elevou.
Subiu, subiu e seu Grito
Foi sagrado no infinito
Onde o **Sol** o consagrou!"
(SUASSUNA, 2005, p. 742, grifo nosso).

O poema o consagra, o transforma e o faz reluzir, Quaderna, O Decifrador do enigma da Raça e do Romance, recebe sua consagração luminosa, e transforma-se, também e, finalmente, em Quaderna, O Alumioso.

3.3 ELEMENTOS PICARESCOS

Para refletir sobre a convergência de elementos formais e temáticos do romance picaresco em *A Pedra do Reino* faz-se necessário, assim como com respeito à convergência dos livros de cavalaria, ampliar o marco de observação para além do texto estudado e até da própria literatura. Receptivo à cultura cavaleiresca, que na literatura escrita, se expressou através da épica, dos livros de cavalaria e dos folhetos de cordel do mesmo tema, o Nordeste foi

igualmente receptivo a outros modelos culturais e suas manifestações literárias.

O anedotário e a contística populares em suas manifestações orais, fonte de alimento do gênero picaresco, gozavam de especial predileção no meio rural onde as adversidades naturais criaram um público cativo do riso. Historietas, adivinhas e burlas podiam se transmitir oralmente sem que fossem barradas pelo analfabetismo de sua gente.

Popularizaram-se no sertão, muito especialmente dois protótipos, o herói, cuja representação mítico-literária já se comentou, e o seu reverso, o quengo ou amarelinho, o pícaro cujo perfil fictício havia sido criado à imagem e semelhança física do homem nordestino. A boa acolhida do personagem pícaro permanece graças à identificação que permite ao pobre transcender suas próprias incapacidades e, mais que isso, rir de seus próprios desastres e façanhas. O pícaro será, como o herói cavaleiresco, um indivíduo especial, mas ele, com sua peculiar “fisionomia” sustenta um espelho no qual o sertanejo se reconhece. Com um quengo (cabeça) privilegiado no tocante à criação de ardis e dribles às adversidades, encontra os caminhos que o levam a uma condição vitoriosa, fato que não lhe seria possível pela força ou poder.

Folcloristas brasileiros, como Câmara Cascudo, têm contribuído enormemente para elucidar as condições graças às quais o Nordeste desenvolveu particular apreço pelas histórias desses heróis minguados, protagonistas sem outra glória que a superação através do riso. Deles, contam-se histórias, as mais variadas, com raízes bíblicas, clássicas, aventureiras, porém com um elemento comum: a esperteza.

A devoção religiosa incondicional do sertanejo submete-o a uma das leis mais caras ao cristianismo, o imperativo da humildade. Desta forma, o homem do sertão raramente se rebela contra sua sorte, resigna-se ao destino que Deus lhe impõe e muitas vezes se culpa pelos revezes naturais a que se vê exposto. Desta forma, a ordem e hierarquia estabelecidas não estão ameaçadas a não ser por duas classes de indivíduos: o cangaceiro, rebelado fora-da-lei (cuja violência se dirige, no entanto, indistintamente a ricos e pobres) e o pícaro, quengo ou amarelinho (que, sem fazer uso da violência consegue por meio de engenhos e ardis, driblar os imperativos dessa ordem)

de quem se fala anteriormente. Ele se valerá do cômico, ou, da ironia, mascarada pelo cômico, para mostrar a baixeza das classes mais altas²¹².

Os cangaceiros viveram suas aventuras, que foram apenas magnificadas pelos versos de cordel e cantorias. Os pícaros foram personagens que durante décadas vagaram no imaginário do povo sertanejo e cujas histórias despertaram, tempos depois, o interesse da literatura popular e erudita. Embora não se possa negar a existência real de indivíduos passíveis de encaixar-se nessa tipologia, e por isso de um viver errante na periferia das fazendas rurais e pequenas cidades, há que admitir-se que muito poucos criaram, na vida real, a fama tornada em proezas do tipo que se conta nos folhetos de cordel. O personagem, tal como o concebeu a literatura, é uma magnificação do pícaro social. Saindo do campo da literatura popular, a fórmula do romance picaresco levaria esse processo de “novelización” às suas consequências últimas, e o pícaro, deixaria de ser narrado para escrever, ele próprio, sua vida. No romance, o herói seria convertido, segundo Francisco Rico (2000, p. 117) em forma e fórmula, a tal ponto que a própria vida o imitaria²¹³. O autor, referindo-se a *Guzmán de Alfarache* no contexto da picaresca, assim define o personagem pícaro:

Fue Guzmán [...] *Le Gueux malgré lui* – Y justamente notábamos que se le convirtió en el héroe modelo de la novela picaresca, no en tanto mero reflejo del « pícaro » real, sino como “el Pícaro” literario, arquetipo que desbordaba la estampa habitual del primero. El *personaje* del pícaro es un carácter (picaresco a ratos, a ratos tal vez no) y el esquema de una vida: esquema que no se desprende necesariamente de la realidad, sino que deriva de una afortunada elaboración novelesca. Así, el héroe de la picaresca es también (permítaseme exagerarlo) *una forma y una fórmula narrativas*. (RICO, 2000, p. 119)

Do anedotário popular oral ao suporte escrito, o sertão espera o século XX, em cujos começos, o folheto de cordel, seu Romanceiro escrito, tornava-se suporte da matéria tradicional (inclusive a picaresca) popular difundida de boca em boca até então. A região Nordeste será o celeiro dessa

²¹² Essa ideia parodia os comentários de KOTHE (1985, p.43) sobre a tragicomédia, onde os Homens, proibidos de rir dos Deuses, mostravam o alto como baixo, através da ironia disfarçada no cômico.

²¹³ Cf. Rico, Francisco. **La picaresca y el punto de vista**. Madrid: Seix Barral, 2000, p. 117.

nova produção editorial. Mas, muito embora o cordel fosse uma novidade, os temas das histórias neles contadas em verso vinham de um repertório conhecido. No tocante ao ciclo de estradices e quengadas, Pedro Malasartes foi pioneiro. Suas histórias, desde os primeiros cordéis até a atualidade, foram, no entanto, multiplicando-se em novos episódios: *A Vida de Pedro Malasartes*, *As travessuras...*, *As aventuras...*, *As preseçadas...*, *As diabruras...*, *As palhaçadas...* renderam também aos folhetistas outros protagonistas, cujas características emulavam as do pioneiro. Surgem João Grilo, Cancão de Fogo, João Esperto, entre outros “amarelinhos” ou “quengos” que encarnam o tipo “sertanejo” astucioso, o pícaro que roça, aqui, os calcanhares dos lazarinhos ibéricos²¹⁴. Acontecia a mesma coisa nos países hispano-americanos, nos quais, urdemales e lazarinhos – o primeiro com direito a manter nome de batismo, o segundo, de forma mais difusa – incorporaram-se, plenamente, às culturas narrativas de cada país (refrãos e ditos, contos e tradições, jogos e poesias populares). Além das recriações e continuações, outros processos se dão, no seio da cultura popular escrita. A esperta Donzela Teodora, por exemplo, chega de Castela e se torna, em um folheto local, irmã de João Grilo.

As histórias se renovam, revivificando as primeiras, outras tantas aparecem de tempos em tempos, comprovando que o espírito brincalhão do nordestino sobrevive às adversidades ou, por outra, que ele aprendeu também a burlá-las. No entanto, por mais que proliferem novos pícaros, o personagem é, sem dúvida, descendente dos pícaros folclóricos peninsulares.

Porém, no que à literatura respeita, se na Espanha – onde sua representação social se fez sentir especialmente nos séculos XVI e XVII – o pícaro habitou também as páginas da literatura erudita²¹⁵, o quengo brasileiro, descendente de Pedro Malasartes ou Pedro de Urdemales, não foi, durante muito tempo, alvo de interesse da ficção literária erudita, perdurando, especialmente, no domínio da tradição oral popular e nos folhetos de cordel.

Nas décadas de setenta e oitenta, conforme se comentou anteriormente, a obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um*

²¹⁴ “[...] provindo da tradição folclórica e correspondendo a uma tradição cômico-popularesca do seu tempo, um tipo anti-heroico identificável na sociedade ingressa na literatura”. (GONZÁLEZ, 1994, p. 286).

²¹⁵ Com pequenas variações, o Pedro de Urdemalas espanhol, às vezes, se transforma em Pedro Urdemales, Pedro Urdimale, Ulimale ou Undimale, na América.

Sargento de Milícias (1854), seria alvo de interesse da crítica literária que discute a pertinência de sua adscrição ao gênero picaresco. A crítica traz à luz o debate sobre um gênero literário que Antonio Candido definira como “romance malandro”. Em *A Saga do anti-herói* (1994), Mario González veria, no nascimento desse personagem - malandro -, um processo análogo ao que acontecera na Espanha dos Áustrias. A semelhança entre o que ocorreu na Espanha e no Brasil reside no fato de que a personagem literária seria, de certa forma, o produto da observação de um tipo anti-heroico identificável na sociedade, construído com bases também em historietas populares com origem no folclore.

[...] a crítica já demonstrou sobejamente: quando o primeiro pícaro da literatura aparece em cena, está montado sobre uma coleção de historietas populares cujas origens se perdem no folclore medieval. Assim, os pícaros [espanhóis] e Leonardo [personagem de Memórias de um sargento de milícias], significam a incorporação do astucioso da história popular ao texto erudito e a sua conseguinte transformação. (GONZÁLEZ, 1994, p. 287).

A julgar não apenas pela repercussão do personagem no âmbito da cultura popular, como também pelo elenco de romances contemporâneos que Mario González analisa, sob o viés da picaresca, seria pertinente a constatação de que esse modelo anti-heroico picaresco constituirá um dos vínculos que a nossa literatura contemporânea mantém com a literatura da Espanha dos Áustrias. A designação diversa, “pícaro” na Espanha, e, no Brasil, “malandro” (conforme propõe Antonio Candido), não invalida sua equivalência ou aproximação. Ao contrário, como afirma Mario González (1994, p. 287), “estabelece o ponto de partida do paralelo”. O autor afirma que um dos aspectos mais interessantes da neo-picaresca brasileira ²¹⁶ (designação pela qual optara à época González) será justamente o fato de não ser essa apenas uma continuação da picaresca clássica. A neo-picaresca, em realidade, atualiza a fórmula clássica.

²¹⁶ Cabe destacar que Mario González, que optara pela designação neo-picaresca/neo-pícaro para designar o romance do malandro e o malandro, respectivamente, considera, atualmente, superada dita nomenclatura.

A obra de Ariano Suassuna comprova não apenas a presença recorrente desse personagem na literatura do Nordeste brasileiro, mas também o processo de adaptação a que Mario González se refere. Em seu teatro, e depois, em seu romance, pululam esses tipos destituídos de quaisquer privilégios sociais, e que, à falta deles, não contam mais que com sua esperteza para sobreviver.

Vale esclarecer que, para compor seus personagens, Suassuna realiza um processo de incorporação do elemento folclórico e literário popular; não obstante, reitera, frequentemente, seu apreço pelo romance picaresco espanhol e a influência que esse exerceu em sua própria obra, destacando, em particular, o *Lazarillo de Tormes*. Indagado, em entrevista²¹⁷, sobre as leituras que havia realizado dos romances picarescos, Ariano Suassuna se manifesta:

Ariano – Lazarillo, principalmente o Lazarillo e o Buscão. Foram as que mais me tocaram. [...] Eu li e reli e releio o Lazarillo, que eu acho o melhor de todos. Aliás eu não sei se você reparou nos primeiros capítulos do Lazarillo. É um livro engraçadíssimo mas, se você prestar bem atenção, é um livro terrível. [...] – Trágico, não é? Você veja, ele perde o pai. O mouro que se torna padraço dele é... A mãe, sem ter o que fazer, vende ele ao cego, e o cego [...] Começa logo no primeiro dia... O cego vai entrando numa ponte, tem uma escultura de pedra representando um touro e ele diz, aproxime-se Lazarillo, que você ouvindo aí, encostando o ouvido, vai ouvir um barulho muito estranho. Quando Lazarillo encosta, ele empurra e dá uma pancada, o cego dá uma gargalhada e diz, olhe, aprende, pobre tolo, que o guia de um cego tem que ser mais astucioso que o próprio diabo. Lazarillo diz, pareceu-me naquele momento que me caíram as escamas dos olhos e eu perdi toda a minha inocência de criança, eu disse pra mim, na verdade o cego tem razão, eu tenho que me valer das minhas próprias forças, porque do jeito que estou, só e abandonado por todos... Isso dá uma, uma... [...] Uma dimensão humana e trágica, dolorosa, àquele personagem. [...] Para mim, é a primeira e a melhor. [...] Me apeguei ao Lazarillo. Eu sou um homem muito fiel. Não leio muito, não, eu sou um homem de reler.

A literatura espanhola, em especial a do Século de Ouro, exerce grande influência sobre o escritor paraibano. O apelo que sobre ele exercem os romances picarescos, e, em especial, como ele mesmo manifesta, *Lazarillo de Tormes*, condiciona sua opção pelo termo espanhol, usado também no português. Por outro lado, no presente estudo, tendo em conta o objeto de

²¹⁷ Entrevista não publicada, concedida à autora deste trabalho em novembro de 2007, na casa do escritor em Casa Forte – Recife.

cotejo, opta-se igualmente pelo termo “pícaro” como designativo, tão utilizado pelo próprio autor quando se refere a seus personagens. Note-se que o autor referira-se já a seu *Romance d’A Pedra do Reino*, antes mesmo de publicá-lo, sinalizando com a promessa de um “romance picaresco”

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 ao longo de uma história em muitos capítulos - porque ele me avisara também de que o romance era comprido. (QUEIROZ, 2005, p. 15).

A escolha do presente trabalho pelo mesmo termo é uma adesão à opção do próprio Suassuna, o que não implica rechaço ao termo “romance malandro” cunhado (literariamente falando) por Antonio Candido. Essa “adesão” reflete ainda um entendimento de certa peculiaridade lingüístico-cultural do Nordeste que concede à palavra “malandro” um peso negativo talvez maior do que lhe concede o sudestino ou sulista. Fato que se reflete inclusive na literatura popular, em cujas manifestações tal designativo não aparece²¹⁸.

3.3.1 A narrativa, o corpo do texto

O *Romance d’A Pedra do Reino* inicia-se com um parágrafo explicativo, na verdade, uma “chamada” à moda dos vendedores de folhetos, que, nas feiras, antecipam o teor dos romances que vendem. Isso é feito brevemente, contada ou cantada. Dá-se, na ocasião, uma prévia das aventuras (ou desventuras) aí narradas. Muitos poetas populares faziam assim suas chamadas. O ouvido do comprador na feira afinava-se seduzido pelos versos do poeta que, tal como o prefácio ou a orelha do livro, se bem urdido, pode

²¹⁸ Na literatura popular, chama-se quengo, esperto ou amarelinho ao personagem com as características do pícaro espanhol.

despertar o interesse do leitor. Esse será o primeiro ardil, a isca que o *Romance* lança.

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 heroicas nas serras do Sertão! Aparições as sombráticas e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Catingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (SUASSUNA, 2005, p. 27).

Os versos que introduzem a história de Suassuna, entendidos por muitos como uma invocação à musa sertaneja, teriam também uma mesma função propagandística do parágrafo em prosa que o antecede.

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

Nobres Damas e Senhores
ouçam meu Canto espantoso:
a doida Desventura
de Sinésio, O Alumioso,
o Cetra e sua centelha
na Bandeira aurivermelha
do meu Sonho perigoso!
(SUASSUNA, 2005, p. 27).

Na sequência, as palavras proferidas pelo narrador não permitem ainda ao leitor entrever sua identidade, mas sim sua condição de detento. O palavreado, que compõe esse primeiro depoimento do homem por trás do texto, parece propositalmente criar imagens, que à continuação, vão ganhando contornos mais definidos. Divisa-se, então, o lugar e a situação do narrador,

contada filosófico e pungentemente. Logo, a narrativa denuncia claramente seu propósito – Memorial dirigido à Nação Brasileira à guisa de defesa e apelo - e a quem se dirige – “ todos os Brasileiros, [...] mas especialmente, através do Supremo Tribunal, aos magistrados e soldados. [...] aos escritores brasileiros, [...] por intermédio da Academia Brasileira, esse Supremo Tribunal das Letras.” (SUASSUNA, 2005, p. 34).

Querendo manter o suspense, o narrador tardará três páginas para revelar ao leitor-narratário sua identidade, não sem antes - em uma alusão direta às linhas iniciais de *Memórias de um Sargento de Milícias* – atribuir-se a dignidade Real:

[...] pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. Pensei: - **Este, como as Memórias de um Sargento de Milícias, é um "romance" escrito por "um Brasileiro"**. Posso começá-lo, portanto, dizendo que era, e é, "no tempo do Rei". Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 o este nosso ano de 1938 é o chamado "Século do Reino", **sendo eu, apesar de preso, o Rei de quem aí se fala.** (SUASSUNA, 2005, p. 33, grifo nosso).

A fórmula narrativa escolhida por Ariano Suassuna, pseudo-auto-biografia, e a menção que significativamente faz o narrador a *Memórias de um Sargento de Milícias* conservando as aspas das palavras citadas, “romance”, escrito por “um brasileiro”, “no tempo do Rei”, são índices evidentes de seu diálogo com o romance picaresco. Recorde-se que o livro de Manuel Antônio de Almeida foi o primeiro romance brasileiro a ver-se cotejado, pela crítica, com o gênero espanhol.

Logo adiante da menção feita à obra de Almeida, o narrador evocará outra obra literária:

Não tendo muitas ideias próprias, lembrei-me então de me valer de outro os meus Mestres e Precursores, o genial escritor-brasileiro Nuno Marques Pereira. Como todos sabem, o "romance" dele, publicado em 1728, intitula-se *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina*. (SUASSUNA, 2005, p. 33).

Mas esta nova citação à linha seguida do romance de Almeida deixa entrever outros dados. Primeiramente que o narrador não é um homem destituído de cultura literária. O *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina*, de 1728, de Nuno Marques Pereira, não é um livro especialmente “popular” no século XX (embora o haja sido à época de sua publicação). Por outro lado, há uma característica comum às duas obras, segundo entende Quaderna. *Memórias de um Sargento de Milícias*, é como se disse, a obra sobre a qual uma parcela da crítica adjudica a introdução do romance picaresco no Brasil, ou do romance malandro, portanto goza da prerrogativa de ser uma narrativa inaugural no escopo maior do gênero romanesco. Por outro lado, ao referir-se ao *Compêndio Narrativo do Peregrino*, Quaderna o classifica de “Romance” do “genial escritor-brasileiro”, o que significa, considerando sua publicação no século XVII, que este seria o primeiro romance brasileiro. No entanto, em sua *História da Literatura Brasileira*, José Veríssimo, além de opinar que “Nada salva, pois, o Peregrino da América de ser a sensaboria que se tornou mal passado o século em cujo primeiro terço foi publicado” (VERÍSSIMO, 1915, p. 61) deixa claro o equívoco de Quaderna quando afirma que:

Dos seus estudos, vida e feitos nada se conhece, que não seja suspeito de infundado. Era presbítero secular. No intuito piedoso de denunciar ou de emendar os costumes do Estado, que se lhe antolhavam péssimos, escreveu o livro citado, único labor literário que se lhe sabe, e cujo título completo lhe define o estímulo e propósito. Chama-se compridamente: *Compêndio narrativo do peregrino da América em que se tratam vários discursos espirituais e morais com muitas advertências e documentos contra os abusos que se acham introduzidos pela milícia diabólica no Estado do Brasil*.

O *Peregrino da América*, como abreviadamente se lhe chama, **não é de modo algum um conto ou novela**, não tem o menor parentesco com a chamada literatura de cordel, cousa que no Brasil é do século XIX, quando aqui apareceu como imitação seródia ou contrafação da portuguesa, então já em decadência. **Não se pode dizer que o livro de Marques Pereira haja iniciado o gênero romanesco ou novelístico no Brasil**. É, porém, uma ficção, como o são também os *Diálogos das grandezas do Brasil*. Uma ficção de fim e caráter religioso, obra de devoção e edificação. Consiste totalmente a ficção em o autor, ou quem finge escrever a narrativa, dizer-se um peregrino ou viajor que trata da sua salvação (p. 3, ed. 1728) e que andando pelo mundo aproveita ensejos e oportunidades de doutrinar cristãmente os diversos interlocutores que se lhe deparam, e esse mundo que, segundo um destes, o Ancião do cap. I, “é estrada de peregrinos e não lugar nem habitação de moradores, porque a

verdadeira pátria é o Céu". Este pensamento do misticismo cristão é o de todo o livro [...]. (VERÍSSIMO, 1915, p. 61, grifo nosso)

Já no início de sua narrativa, portanto, saltam vários dados sobre o personagem-narrador. Depreende-se, por exemplo, que ao citar essas obras inovadoras, ou supostamente inovadoras, ele pretende obter algo semelhante em sua própria obra. Além de ser um leitor eclético, ele mantém com as obras que lê uma valoração muito pessoal, que não sempre corresponde ao julgamento comum (e ao da crítica especializada). Ressalte-se, no entanto, que as palavras que Varhagen - Visconde de Porto Seguro e autor de *História Geral do Brasil* - dedicou à obra foram mais elogiosas, e que o historiador é um dos autores lidos e citados por Quaderna. Os dois livros referidos no início da narrativa têm outra curiosidade, na obra de Almeida, o protagonista, Leonardo, embora tenha o perfil pícaro, não é um corre-mundos. Suas ações não ultrapassam os limites citadinos. O Peregrino, da obra de Nuno Marques, por outro lado, é um viajante, circunstância que motiva a narrativa, mas não guarda qualquer semelhança com o pícaro. Porém, em comum, os autores de ambas as obras desfrutam da prerrogativa de terem sido membros da Academia Brasileira de Letras, o que, para Quaderna (que aspira a essa dignidade) representa a indiscutível consagração dos autores a garantia incontestável do alto valor de suas obras.

A narrativa de Quaderna, a exemplo do que ocorre na picaresca, configura-se como autobiografia epistolar. No entanto, o narrador, seu protagonista, demonstra possuir um estilo meio arrevesado e artificial, adornado por um pretensioso conhecimento filosófico e tecido com uma pompa descabida, por isso mesmo, ridícula. Evocando a narrativa picaresca e considerando a condição de marginalidade em que supostamente se encontra Quaderna - prisioneiro e réu de um inquérito judicial - seria de esperar o usual *stilus humilis*. No entanto, o que parece ser uma subversão sua à prerrogativa dos seus antecessores espanhóis - apresentar-se como Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna, o Dom Pedro IV, cognominado "O Decifrador", Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católica-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil - não será essencialmente, e no final, isso. Apesar de antecipar todos esses nomes e codinomes, à medida que a narrativa

evolui, o próprio Quaderna irá mostrando sua outra face. Embora não se possa dizer “sua verdadeira face”, pois ambas lhe pertencem, será esta outra, a que exhibe o perfil que o leitor mais claramente pode divisar. Aquele que melhor condiz com sua condição, não de prisioneiro, mas de sertanejo, aferrado aos costumes locais, afeito às manifestações populares e à convivência com o “vulgo”, agregado por bastardia de uma família de latifundiários e homem de poucas posses. A pompa da primeira apresentação irá gradualmente sendo negligenciada, a ponto de que, durante seu depoimento ao Corregedor, ele se denomina um “safado, galopeiro e galhofeiro”. Portanto, ao final, o relógio do narrador, embora fraturado, corre iniludivelmente em direção à degradação, tal como ocorre na Picaresca espanhola.

Mas essa condição de Quaderna está claramente vinculada a um processo de transformação. Assim como Lázaro ou Alfarache, cujas enunciações como narradores informam sobre sua (suposta) conversão e explicam seus atos passados, justificados pelo traçado de uma genealogia vil, Quaderna faz questão de usar o verbo “tornar-se”, em lugar de “ser”, o que implica, igualmente, uma transformação. Rendido à constatação alheia, ele afirma:

Eu já lhe disse que Samuel e Clemente me consideram absolutamente incapaz de ser o Gênio da Raça Brasileira?
 - Mais ou menos!
 - Mas acho que não lhe disse o motivo principal da opinião deles!
 - Acho que não!
 - Dizem eles que sou incapaz de escrever qualquer coisa que se aproveite porque, em contato com os folhetos e romances de safadeza eu **contraí** três defeitos gravíssimos, o "desvio heroico", o "desvio obscuro" e a "galhofa demoníaca". Eu fiquei realmente impressionado com isso, Senhor Corregedor, porque, por um motivo ou por outro, de fato, **foi nisso que me tornei**, num safado galopeiro e galhofeiro. Eu ria de tudo, em tudo o Diabo me mostrava e me mostra seu Espelho danado de mil faces. Pensam que eu rio por alegria, ou então, só por escárnio e deboche. Mas que alegria posso ter, sem ser Imperador do Brasil e sabendo que meu riso provém de uma tentação? (SUASSUNA, 2005, p. 539., grifo nosso).

Na condição de agregado da família Garcia-Barreto, Quaderna goza de alguns privilégios que o inserem no seu contexto social sem fendas ou desajustes significativos que possam resultar em ressentimento, e portanto, em

crítica velada a um sistema. Crendo-se plenamente inserido na “aristocracia rural”, ele não rejeita esses valores, ao contrário, os exalta. O que efetivamente ele rejeita é a filosofia burguesa de vida, a que critica, especialmente, na figura dos moradores de Taperoá e na figura de Antônio Moraes, opositor de seu tio, personagem que representa, na trama, justamente a burguesia ascendente, contraposta com seu poder econômico à aristocracia rural cujos valores repousavam nos laços de sangue. Em realidade, a tomada de posição de Quaderna por Sinésio, contra seu irmão Arésio, será a confirmação de sua posição pró-aristocrática e anti-burguesa. Em contraposição ao detalhismo narrativo que dedica à volta de Sinésio a Taperoá no Caso da Estranha Cavalgada, ele se refere a Arésio e à sua volta, de forma breve, porém marcada por sua postura anti-burguesa. Arésio trai seu sangue ao pactuar com os Moraes e ceder às seduções do capitalismo que lhe acenam dinheiro e o amor de conveniência. Assim, com poucas digressões e incomum pobreza imagética Quaderna explica ao Corregedor o estranhamento que provocou, entre o povo – a pobreza e os fidalgos aristocratas - o retorno de Arésio à Vila:

Estranha porque nesse fim de ano Arésio voltou e, para surpresa e escândalo do Povo, hospedou-se na casa do figadal inimigo de seu Pai, Antônio Moraes. Desprezou a velha casa que os Garcia-Barrettos tinham na Vila e lá ficou morando com os Moraes, no aguardo, talvez, das providências legais para a herança. **O pessoal mais pobre, que não gostava dele e era partidário de Sinésio**, não deixou de verberar violentamente contra "o procedimento daquele filho desnaturado, daquele condenado, que **traía, daquela maneira, o sangue de seu Pai**". Já **nos meios da Burguesia urbana da Vila, foram muito louvadas "a prudência e compreensão de Arésio que, com aquele gesto, encerrava um desgraçado malentendido que nunca deveria ter separado as duas maiores fortunas do Sertão, os Garcia-Barrettos e os Moraes"**. Falava-se, mesmo, na rua, que até o problema sério, o problema da herança da "Onça Malhada", seria solucionado entre os Moraes e os Garcia-Barrettos, pois, ao que tudo indicava, **Arésio ia se casar com Genoveva Moraes**, única filha moça do velho inimigo de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto. Fosse como fosse, e resolvido de vez o problema sério, o da herança, com esse casamento e com a morte-escura do Prinspo Alumioso, foi nesse estado de coisas que entramos no ano de 1935. Chegava, afinal, o momento em que Arésio ia entrar no domínio e posse integrais de sua enorme fortuna - do algodão, das inumeráveis cabeças de Gado cavalariço, vacum, ovelhum e cabrum, do dinheiro acumulado durante todos aqueles anos através da exportação de couros e de pedras preciosas, das terras e pastagens imensas da "Onça Malhada", e sobretudo da grande fortuna em ouro, prata e pedras preciosas que Dom Pedro Sebastião deixara. (SUASSUNA, 2005, p. 378).

A crítica à burguesia - representada pelos comerciantes e novos ricos - como sistema oposto à estrutura fundiária feudal fica também explícita na descrição da casa do usineiro Antonio Moraes, cuja descrição opõe à casa forte da Onça Malhada:

Dom Antônio Moraes tinha aquela [casa], que fica naquele alto e que Vossa Excelência pode avistar, daqui desta janela. É uma casa de fazenda que pertenceu ao Coronel Deusdedit Villar [...]. Como o senhor poderá ver se vier até aqui, hoje ela está abandonada e meio derruída. Caíram os telhados que cobriam a calçada de Pedra que rodeia a casa, e que, formava, assim, o copiar. Caiu o velho cruzeiro de madeira, plantado sobre uma base de pedra-e-cal e que era tão caro ao **"esteta Gustavo Moraes"**, como dizia Samuel. Caiu o muro de pedra que os Moraes tinham mandado construir e que separava o pátio da casa dos marmeleiros do alto do Tabuleiro. Foi derrubada a **torre que Gustavo Moraes mandara erguer, um pouco à imitação da velha "Casa-Forte da Onça Malhada"; de fato, esta era bastante mais antiga, mais severa e forte, e Gustavo Moraes não perdoava isso à família GarciaBarretto, inimiga e rival da sua: por isso, numa revolta contra o tempo e contra os fatos, procurara suprir artificialmente e quanto possível as diferenças, tentando ficar em pé de igualdade com a família do meu Padrinho.** Mas o certo é que, abandonada, arruinada e solitária, a casa ainda está ali [...] Naquele ano, estava restaurada e perfeita, **abrigoando o esplendor e a fortuna com que os Moraes nos deslumbravam, as ideias novas, o luxo e as novidades que traziam do Recife.** Naquele dia da chegada de Sinésio, estavam lá Antônio Moraes, seu filho mais moço, Miguel, e sua filha Genoveva, aquela que exerceu um papel tão terrível na vida de Arésio Garcia-Barretto. [...] acho que muita coisa da minha história ficará logo esclarecida, se eu disser a Vossa Excelência que se trata de uma história de casas arruinadas. (SUASSUNA, 2005, p. 467).

Constata-se aí o diálogo de Suassuna com *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, em cuja narrativa estabelece-se uma metáfora do enfrentamento entre a cultura do litoral canavieiro e a do sertão pecuarista quando descreve as casas dos coronéis que representam a oligarquia canavieira enriquecida do litoral e a aristocracia rural sertaneja em decadência. O excerto acima corrobora a direção da crítica do personagem. Como afirmara Mario González (1988, p. 50) sobre o Periquillo Sarniento, o personagem pícaro mexicano “não é tanto um marginal à sociedade quanto um marginal à burguesia, cujos meios de ascensão social ele rejeita”, baseado no trabalho

como recurso fundamental. Periquillo, segundo Mario González (1988) afirma que, como texto, a obra de Lizardi “está situado num México que ainda é Espanha, nas suas instituições e como colônia (1988, p. 50). Considerando os paralelos que o próprio Suassuna estabelece entre Castela e o nordeste, o leitor se veria tentado a estender o comentário de González ao texto d’*A Pedra do Reino*.

Da mesma forma que Pedro Sarmiento, Pedro Quaderna não é um reformador social ou não faz um libelo às mudanças no sentido de uma busca de igualdade social ou econômica. Quaderna se rebela contra a ruína dos valores feudais (aqui a oligarquia rural) que carregam em seu desmoronamento a pluralidade dos saberes e dos haveres que constituem a riqueza das manifestações artísticas e literárias em suas fontes forâneas, autóctones e aprovionadas, forjando o arcabouço dessa toda cultura nordestina de feição própria, singular mesmo que herdeira das manifestações ibéricas de outras eras, talvez pelo sincretismo com os cantos e desenhos rupestres e com os ritmos indo-afro-brasileiros. A revolução burguesa em seus objetivos político-sociais e econômicos imediatistas fazia romper a tênue rede do sincretismo e da identidade dessa arte regional. Contra isso e contra o que lhe tirava a mais carnal e sanguínea de suas identidades perorava Quaderna.

O processo de transformação do personagem no romance picaresco representa uma clara crítica social, uma constatação da absoluta inversão de valores da sociedade espanhola da época, passa por uma transformação n’*A Pedra do Reino*, onde assume um matiz diferente. Suassuna – em oposição ao anônimo autor do *Lazarillo* e a Mateo Alemán - é um intelectual Nordestino que desfruta dos privilégios sociais das pessoas bem nascidas. Vindo da “aristocracia” rural, ou seja, de família vinculada ao latifúndio rural, teve facultado por ela, os meios para alcançar uma formação acadêmica de excelência. A crítica ao sistema patriarcalista rural é justamente o oposto do que pretende o autor. Suassuna abertamente assume a missão, enquanto escritor, de reificar a imagem do pai – um dos bastiões desse sistema no estado da Paraíba - detratada pelos inimigos políticos e pela omissão de fatos na historiografia oficial do país.

Enquanto os autores de *Lazarillo de Tormes* e do *Guzmán de Alfarache* “denunciam quais são os caminhos válidos para se ascender

socialmente” (GONZÁLEZ, 1988, p. 24), a crítica de Suassuna em seu romance pode ser entendida como a crítica à racionalidade cartesiana, que na literatura condena ao purismo empobrecedor e ao isolamento, as artes. Bandeira aliás empunhada pelo seu Movimento Armorial. A denúncia que subjaz na trama à suposta verdade dos fatos ocorridos na década de 30 no país, se dá na amostragem da pobreza que constitui a costura que a modernidade propõe, impondo seus valores absolutos em detrimento da diversidade de éticas e de estéticas.

O discurso de Quaderna raia o barroquismo em muitas ocasiões, excedendo amplamente os limites da trama e adentrando no limiar da criação meramente linguística e retórica, sem propósito outro que afirmar a soberania da literatura sobre qualquer intuito crítico. Outro bom exemplo disso se dá no discurso de Clemente sobre a filosofia do Penetral. Pode-se buscar cuidadosamente o sentido daquela oratória alucinada do Filósofo Sertanejo sem, no entanto, encontrar qualquer um. Disparatado, é como se refere Francisco Rico à inconsistência da personagem Dom Pablos, o narrador da obra de Quevedo (RICO, 2000, p. 133), em cuja fala reconhece-se, claramente, a retórica conceptista de seu criador.

Da mesma forma, essa linguagem que, como no exemplo acima, complica-se e se retorce, sem finalidade outra que ela mesma, e que, em última instância, apela para o riso, em sua desmesura, propõe outros momentos de estranheza sublime, nos quais, porém, já se percebe um propósito que transcende a beleza poética que encerra, convertendo-se em um enigma ou, quem sabe, na decifração dele:

A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrando. 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 Heroico 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 ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destruídos". (SUASSUNA, 2005, p. 306)

Segundo Suassuna, esse não é apenas o núcleo do livro, essa é a poética de sua vida, posta em boca de Quaderna, menos filósofo que poeta, portanto, mais palhaço que rei²¹⁹. Suassuna e Quaderna lutam por restabelecer seus universos e escolhem a literatura para isso, nela, o gênero romance, paradigma das infinitas possibilidades narrativas. A relação autor/narrador-personagem estreita-se, portanto, ainda mais na semelhança de seus projetos e na tessitura crítica proposta na obra e dentro dessa pelo seu narrador.

A crítica de Suassuna pode ter, na literatura, esse direcionamento, pois no seu viés de “falador” ele manifesta outras opiniões, de natureza política e social. Além do mais, ao esclarecer em entrevistas, dados implícitos, alegorizados ou discretamente tratados no texto (só dados a desvendar aos mais familiarizados com as circunstâncias do autor e da época), ele acrescenta novas perspectivas críticas a ela, como no caso já referido no primeiro capítulo sobre o muro desferido por Arésio Garcia-Barreto no bispo.

A interferência permanente em sua produção literária, comentando-a, dando informações que não estão no texto mesmo²²⁰ e manifestando seu apreço por um ou outro personagem afeta diretamente a obra e sua recepção pelo leitor. Da mesma forma, os lapsos de Quaderna, durante o depoimento, podem ser interpretados também como uma intromissão sabotadora do narrador no seu próprio projeto de discurso. O leitor contemporâneo, habituado já, desde o advento do romance, a participar ativamente da narrativa, terá diante de si a tarefa de “acompanhar” a história em todos os seus

²¹⁹ Instado pelos **Cadernos de Literatura** (2000, p. 32) sobre a atitude da arte e da filosofia, Suassuna declara sua origem comum, mas ressalta que entre o poeta e o filósofo será o primeiro quem se aproxima do Palhaço.

²²⁰ “No final da trilogia - vou fazer aqui uma revelação – eles acabam se casando”, afirma Suassuna sobre Quaderna e Margarida em entrevista concedida aos **Cadernos de Literatura**. (2000, p. 31).

desdobramentos sob o risco de ver-se perdido ou enganado, primeiro pelo narrador, e em uma segunda instância, pelo próprio autor.

A exemplo da relação de “suspeição” que inaugura Lázaro de Tormes como narrador pícaro, com o seu leitor - pela sua condição social marginal -, a narrativa de Quaderna desacomoda seu leitor, arrastando-o para dentro da história e conclamando-o a que dela participe atentamente. Utiliza-se de todos os ardis, tanto para despistá-lo, como para reorientá-lo. Seus leitores são, em última instância, seus juízes, e nisso Suassuna, como o anônimo autor de *Lazarillo* e Mateo Alemán, concede a seu destinatário (ou melhor, ao destinatário de Quaderna) um papel importante, fundamental. No *El Buscón* esse papel do destinatário é esvaziado de sentido quando ao “Vuestra Merced” a quem se dirige Pablos não se lhe concede um sentido como o Arcipreste a quem se dirige Lázaro para prestar esclarecimentos sobre “o caso” e o “curioso lector” a quem Guzmán se dirige para contar sua história com fim de doutrinar através do seu *exemplum ex contrariis*.

A entrega da narrativa a Quaderna concede-lhe a prerrogativa de exercer uma das características essenciais na formação do romance picaresco: “la novelización del punto de vista”²²¹. Essa é uma missão que Quaderna levará às suas últimas consequências. Os excessos que comete, não apenas do ponto de vista linguístico, como também do ponto de vista da estruturação de sua narrativa, parecem reverberar o desejo totalizador de Suassuna. O desenho que de si faz o narrador - emaranhado nas teias da construção heroica que sofre, porém, permanentes auto-sabotagens - chega ao extremo de criar um paradoxo humano. Mesmo quando traído pela fala que se espicha na inconveniência da confissão inadvertida, Quaderna parece buscar um propósito oculto. Sua heroicidade é, portanto, a exemplo da honra perseguida pelo pícaro, uma mentira apoiada nas aparências.

Percebe-se que, assim como na picaresca, há uma independência do personagem-narrador, lançado pelo autor à sua própria sorte e verbo - no caso de Quaderna à sua sorte e “verve literária”. Pleno de poderes, inclusive aqueles que a Cardina e o Vinho da Malhada lhe outorgam – o primeiro, de abrir a inteligência a custa do risco de perder o vigor sexual; o segundo, de estimular a

²²¹ Cf. MENÉNDEZ PELÁEZ et al. *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Everest, 1999, p. 734.

genialidade literária – Quaderna dedicar-se-á a inventar, a (re)vestir os fatos que narra com a retórica e o discurso que mais convêm aos seus propósitos. Ao narrá-los, (re)constrói sua própria história valendo-se de uma linguagem altissonante, enfeitada com títulos nobiliários e floreios heráldicos, que, de passagem, vale dizer, continuam sonantes em sua terra. Escreve seu romance-memorial para narrar uma terrível desventura cheia de acontecimentos trágico-grandiosos, mas, nunca à custa do riso. Enganando seu leitor, tanto como o corregedor, a quem dirige seu depoimento, ele promete o que não cumpre e cumpre o que não promete.

Porém, esses atributos concedidos ao personagem-narrador, desconfiem-se, propõem um jogo ainda mais intricado para o leitor. Quaderna, ao mesmo tempo em que desfruta dessa liberdade, tem sua imagem colada à de seu criador na medida em que seus dados biográficos repetem os de Suassuna. Ambos, autor e personagem, são paraibanos, nascidos em 26 de junho, geminianos, monarquistas²²², “afilhados” de dois mestres cujas ideologias rivalizavam ferrenhamente, adeptos de uma mesma corrente política no âmbito estadual, vivenciaram suas infâncias em fazendas do sertão, foram moradores de Taperoá, e ambos, apaixonados pelas manifestações da cultura popular, a ela se rendem, embora diversamente. Quaderna pelo fato de que elas são parte de sua realidade imediata e circundante, embora se imponha o tanto necessário de “erudição” para tornar-se autor; o erudito Suassuna, porque são elas a base fundamental de sua formação humana. A situação entre autor e personagem-narrador poderia ser comparada a um *mise en abyme*, extrapolando, porém, a leitura intra-textual. Nota-se na escrita de Quaderna a evocação de tradições, lendas, mitos que, em conformidade com o decoro, se dá em uma narrativa cheia de marcas da oralidade, tão próprias da identidade autoral de Ariano Suassuna.

Essas coincidências entre autor e personagem criam no leitor a ilusão de que ambos são um só, a exemplo do que algumas vezes ocorre entre Cervantes e seu mais ilustre personagem, mas também - embora menos notória

²²² À época em que escreveu a obra, essa era a inclinação política de Ariano Suassuna, da qual, posteriormente, declinou.

- entre *Guzmán de Alfarache* e seu autor, “O pícaro Mateo Alemán”²²³. Mario González (1988, p. 25) considera “muito difícil, senão impossível, separar, na obra, Mateo Alemán do autor implícito e este do narrador.” No caso de Suassuna e Quaderna, essa associação levará a que muitas vezes seus nomes se vejam justapostos, como uma solução para algumas hesitações ou impasse da crítica. Esta, às vezes, ao comentar características comuns a ambos - autor e personagem narrador - ou características ambíguas, vale-se da superposição de nomes e se refere a Suassuna-Quaderna como uma entidade única. Instado em uma entrevista sobre a relação Quaderna/Suassuna o autor se responde fazendo uma referência ao autor de Dom Quixote: “*Extraordinário em Cervantes é que criou um personagem tão importante que o trocamos pelo autor.*” A força que ganha o personagem na narrativa do *Romance d’ A Pedra do Reino* permite ao autor tecer a crítica social ou destilar sua própria crítica, que muitas vezes mostra-se perfeitamente ajustada à de seu personagem.

O fato de que o narrador tenha como objetivo a construção de um romance, em processo análogo ao de seu criador, justifica também a irrupção de questões relativas à teoria literária na boca do personagem. Para isso, Quaderna se vale dos conselhos de Clemente, de Samuel e até, no que respeita à literatura popular, de Lino Pedra Verde.

Quaderna é, às vezes, compreendido como uma personagem alienada, e esta sua alienação social e seu ensimesmamento muitas vezes é confundido com insanidade. O que leva ao fato de que o narrador-protagonista d’*A Pedra do Reino* seja muitas vezes comparado a Dom Quixote. Quaderna, no entanto, não é louco, diz-se apenas “desviado” e insinua que o é graças aos cordéis e à tentação do Diabo. O próprio Ariano atesta a sanidade de seu personagem:

Quando o pessoal compara o Quaderna com o Quixote eu digo, olhe, leia o capítulo da cavahada, porque tem uma diferença. Porque o pessoal diz que Quaderna, como o Dom Quixote, que enlouqueceu lendo livro de cavalaria, ele enlouqueceu lendo folhetos? Mas Quaderna é lúcido, diz: eu sabia perfeitamente que aquele mundo

²²³ Sob este sub-título usado por Mario González no terceiro capítulo de seu livro *O Romance picaresco* - São Paulo: Ática, 1988, p. 17, o autor discorre sobre a acidentada biografia do descendente de judeus conversos e autor de *Guzmán de Alfarache*.

abandeirado dos folhetos não era o da realidade, mas eu precisava dele.²²⁴

O que ocorre, no entanto, é que embora Quaderna esteja integrado à sociedade em que vive, ele, como Quixote em sua loucura, precisa mudar a realidade do seu entorno para continuar vivendo. Sua prosa heráldica converte o sofrido, seco, monocromático e pobre sertão apoteótico em uma terra de promessa. Transformada a terra, ele precisa ainda transformar-se a si mesmo, fazer-se forte, pelo menos em aparência, dissimular sua covardia entre seus pares sertanejos - o que, invariavelmente acaba resultando cômico - para dar à sua obra a figura de um herói e alcançar seus objetivos ascensionais. Desta forma, mais que quixotesca, sua alienação é profundamente picaresca.

Mas, a comicidade da obra não se limita às tentativas de Quaderna de encobrir sua covardia. Em sucessivas entrevistas e em muitos ensaios e artigos jornalísticos, Ariano Suassuna faz referências à existência de dois hemisférios, os hemisférios rei e palhaço, e faz gala de usá-los em seu fazer artístico.

[...] eu acho que existem, na alma humana, dois hemisférios: o *hemisfério Rei* e o *hemisfério Palhaço*. No *hemisfério Rei*, eu coloco tudo o que há de mais elevado e nobre. Se a pessoa exacerbar o *hemisfério Rei*, ele cai numa excessiva crueldade, torna-se uma pessoa autoritária. Um rei como Felipe II não tinha nada de *hemisfério Palhaço* – e chegou a matar o próprio filho por causa da disputa de poder, uma monstruosidade. É o *hemisfério Palhaço* que equilibra o *hemisfério Rei*, e isso se dá através do riso. [...] essas são as duas faces, os dois hemisfério da alma do homem. Isto, para mim, é um princípio. (SUASSUNA, 2000, p. 29).

O elemento épico (conduzido pelo hemisfério rei), já aludido, manifesta-se no *Romance d'A Pedra do Reino*, sob diversas formas. O elemento cômico muito presente na obra teatral do autor, desponta também no *Romance d' A Pedra do Reino*. Nele, Suassuna extrapola os recursos de comicidade usuais.

²²⁴ Ver nota 190, à pág. 354.

Além da linguagem empregada, do teor cômico de alguns episódios - devedores do anedotário da tradição popular - ele recorre à imagem. Em entrevista ele comenta:

Deixa eu lhe mostrar... No brasão de Quaderna - **aqui tirei umas brincadeiras inclusive** - isso aqui é o brasão dos Dantas, que é minha família materna. E botei um pedaço em Samuel, porque Samuel é reacionário, e os Dantas são muito reacionários, de modo geral. Esse é o de Clemente, não é? Então, o de Quaderna... Isso aqui é uma quaderna, uma quaderna é uma figura heráldica feita de quatro crescentes unidos pelas pontas, então... Então: tem, primeiro, uma origem heráldica.

[...] Repare, ele diz o seguinte: “O escudo dos Quadernas é esquartelado, no primeiro quartel há em campo de ouro um veado negro inscrito numa quaderna de quatro crescentes vermelhos”, viu? Bom, agora por outro lado, o nome Quaderna significa quatro, vem de *quaterna*, no latim. Eu queria que se soubesse, se soubesse assim, não precisa necessariamente saber - é que Quaderna tem quatro personagens nele, ele tem um quarto de Samuel, um quarto de Clemente, um dele mesmo e tem um quarto meu.²²⁵

Mas o cômico se dá, especialmente, através da ironia produzida pelo choque entre forma e conteúdo, entre linguagem e mensagem, provocada por uma profunda ambiguidade do protagonista-narrador.

Sobre o caráter dual do romance e de seu personagem, vale resgatar a opinião que, em entrevista²²⁶, manifesta Ariano Suassuna:

[...] Sustento uma tese, Inês, acho que vai lhe parecer absurda, mas eu tenho pra mim que Cervantes começou querendo escarnecer do Quixote, depois se apaixonou pelo personagem.

[...] não sei se você já notou, existem coisas que são, digamos, contraditórias, eu to dizendo isso é elogiando Cervantes, mas você veja, é unanimemente aceito e inclusive é dito pelo próprio Cervantes que ele escreveu *Dom Quixote* para desmoralizar...

[...] Fez o maior elogio! Cervantes admirava muito Camões, mas ele, como poeta, era inferior ao prosador, e era inferior a Camões, então, descobriu que podia fazer um poema épico em prosa e cômico, ligado ao espírito da Novela de Cavalaria. Então, ele faz o maior elogio da Novela de Cavalaria... Deixa eu ver se eu encontro... Vou lhe mostrar, deixa eu ver se eu encontro...

[...] (referindo-se a **Thomas Mann**) Se exilou, porque estava começando a discordar do nazismo, ele se exila e na viagem leu *Dom Quixote*... Ele depois escreveu algo como – “**Pressinto que entre a novela humorística que é *Dom Quixote* e a épica existam semelhanças, se bem que isto não seja sustentável**

²²⁵ Ver nota 190, à pág. 354.

²²⁶ idem.

racionalmente”... Aí escrevi um artigo dizendo, pelo contrário, é inteiramente sustentável.

[...] Acho que [o] publiquei, sobre a presença do herói em ambos os casos, **o herói maltratado pelo sangue na épica, maltratado pelo riso no *Dom Quixote***, e o ideal perseguido por todos dois. Acho que é inteiramente sustentável!

[...] Ah é, escrevi um ensaio uma vez sobre a literatura de cordel e eu a dividi em ciclos, e no ciclo do herói eu fazia essa aproximação...

[...] fazendo uma novela de cavalaria, o autor pode se mostrar historiador, poeta e até homem de estado, Aí diz, “a gente pode mostrar isso através de um herói que tenha a honestidade do piedoso Enéias e a astúcia de Ulisses, e com isso, terminará fazendo uma obra épica, porque as epopéias tanto podem ser escritas em prosa como em verso”. Tá vendo? Quer dizer, evidente que ele estava pensando na obra dele (Cervantes).

O *Romance d’A Pedra do Reino* evidencia uma dialética épico-cômica, ou em termos mais precisos, pícaro-cavaleiresca, não apenas determinada pelo seu personagem, ele próprio dividido, mas pelas suas características formais e temáticas e pelo amálgama dessas tendências, não obstante serem elas antagônicas em suas bases. O autor, ele mesmo, sofre a dilaceração de uma experiência vital marcada por mudanças profundas e pela convivência com mundos diferentes, com os quais ele tem muita intimidade. Suassuna é um erudito, e sua arte se expressa nessa esfera, porém sua experiência como sertanejo, parece nortear seus passos e escolhas.

A dialética proposta pela obra condicionará todos os elementos da narrativa. A alternância temporal que permite ao narrador organizar os fatos, segundo sua conveniência, representa um quebra-cabeça entregue ao leitor e uma estratégia de camuflagem do narrador. Ultrapassa a proposta de dupla temporalidade da picaresca, e, naturalmente, a linearidade daquela narrativa, mantém, no entanto, a ideia de autor e ator que esta introduz. Como autor, Quaderna se dirige aos “nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos” para contar sua “terrível história de amor e de culpa; de sangue o de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte o disparate; de lutas nas estradas e combates nas Caatingas”. (SUASSUNA, 2005, p. 35). Como ator, ele vive suas aventuras. Neste aspecto essa dialética se complica uma vez que enquanto ator ele abarca também o papel de autor, quando dá seu depoimento ao Corregedor. Ou seja, em definitivo, *A Pedra do Reino* mantém a prerrogativa por excelência da picaresca, o personagem toma para si a narração de sua

história, Quaderna, no entanto, quando começa sua narrativa, momento em que está com seus “costados na cadeia”, recupera ainda um momento de sua experiência como “ator” - depoimento que presta ao corregedor - no qual ele volta a ser “autor”. Conta fatos arrumados segundo lhe convém. Embora neste momento ele, ao que tudo indica, picarescamente, ainda escorrega pra luz da verdade dos fatos, o que pode ser interpretado com seu desejo de, sendo suspeito, ir parar na cadeia e assim escrever finalmente sua epopéia. O ponto de vista aqui recria uma espécie de *mise en abyme*. Quaderna recupera não apenas suas vivências como ator, mas também, dentro desta perspectiva, ele recupera outra experiência autoral. O *mise en abyme* se dá não da forma usual através da qual o personagem protagonista entra em contato com a história de outro indivíduo narrador; no caso do *Romance d’ A Pedra do Reino*, o personagem narra a sua própria história e ao narrá-la ele flagra a si mesmo no papel de depoente, ou seja, de narrador. A relação entre o Quaderna narrador (prisioneiro) e o que vive as (des)aventuras narradas, não é de distanciamento, conforme costuma acontecer, em geral, na picaresca clássica, onde o narrador (aquele que está contando) habitualmente propõe sua “cura” da posição de pícaro (aquele sobre quem se conta), ou seja, ao narrar, via de regra, ele pretende anunciar que deixou para trás sua condição de pícaro.

O princípio de deslocamento, próprio da picaresca, sofre no *Romance d’ A Pedra do Reino* alguns reveses. Quaderna não é dado a muito movimento. Além do mais, seu universo está desde o começo da narrativa circunscrito ao recorte geográfico do sertão. Fora dele, Quaderna seria um estrangeiro e a força de sua crítica, bem como a ambiguidade de sua narrativa perderiam seu sentido. A primeira viagem que narra - em realidade são viagens - quando frequenta o Seminário, na Capital, é realizada em parte a cavalo, e isso representava para ele um grande estorvo.

Longe de ser um bom cavaleiro, Quaderna trata de mover-se o estritamente necessário. Montar para ele representa um sacrifício. No entanto, será uma dessas viagens ao seminário na qual ele terá uma epifania. Conjurando as credices populares de sua região e de sua gente, Quaderna pretexta nelas a visagem que teve. Nela mistura as histórias que o impressionaram na infância, contadas por sua Tia Filipa, e versadas por seu padrinho, o cantador João Melchides, com suas próprias amarguras.

Encontrando-se literalmente em uma encruzilhada, encruzilhada também da vida (casa/seminário), ele se refere à epifania triste que teve sobre ela. Triste e melancólica como aquelas que têm os pícaros, sua “visagem-epifania” simboliza, igualmente, a perda da inocência, que, neste caso, significa dar-se conta de uma realidade feia, que ele tratará de camuflar daí em diante.

- Senhor Corregedor, como eu vinha dizendo, posso garantir que o venerável e vetusto Seminário da Paraíba, instalado no velho Convento franciscano do século XVIII e situado perto da Casa da Pólvora onde Sinésio foi achado morto, foi minha Universidade, a Universidade de Salamanca da minha vida! Naquele tempo em que eu o frequentava, lá um dia eu ia viajando pela estrada quando, cansado, parei junto de um serrote de pedras, para repousar e almoçar. O serrote ficava junto de uma encruzilhada. [...] quando estava tirando a sela do meu cavalo, eu tinha ouvido um tinido de metal dentro do bolso da carona. Meti a mão ali, e vi, então, que o pacote em que eu conduzia meus materiais de fazer a barba tinha-se aberto. Tirei para fora esses materiais, sentei-me perto do tronco da Imburana, encostei o espelho nele e, enquanto esfriava o corpo, peguei a navalha e comecei a afiá-la no afiador de couro que é o meu. Aí, Senhor Corregedor, por azar e fatalidade, juntaram-se quatro coisas perigosas e invocativas: encruzilhada de estrada sertaneja, metal de navalha, espelho de aço e cristal e, finalmente, couro com esmeril. Eu, na minha cegueira incauta, continuava passando e repassando a navalha de aço no afiador. Num certo momento, meus olhos pousaram, por acaso, no espelho que permanecia ali, em minha frente, em pé, encostado ao tronco. No mesmo instante, dei um salto e um grito de terror: refletido no espelho, estava o vulto de uma Onça, na estrada! Virando-me, aterrorizado, para o lugar em que, pela posição da imagem refletida, a Fera deveria estar, não vi nada! Onde estaria a Onça? Será que eu teria me enganado? Olhei de novo, rapidamente, para o espelho: lá estava, de novo, a Onça! Voltei-me para trás, pela segunda vez: nada! Ah, Senhor Corregedor, foi um dos momentos mais graves da minha vida! Só depois, já no curso da minha viagem com Sinésio, foi que pude avaliar, em toda extensão, o poder e a força diabólica do Espelho, o que depois contarei, quando narrar a Vossa Excelência a nossa incursão infernal pelo Reino Perigoso do Ladrado. Naquele dia, porém, vi logo que a Onça que eu avistava era uma típica "visagem de Espelho", parecida com aquela que o Diabo tinha proporcionado ao Estudante de Salamanca nas estradas poeirentas da Castela espanhola! Fiz das tripas coração, tomei coragem, resolvi desafiar o Destino e examinar a visagem. Iria me arrepender amargamente desta resolução! Olhei de novo a Onça, agora com cuidado. O que mais me aterrorizava é que ela não tinha o contorno preciso das Onças comuns. Não era, de modo nenhum, uma Onça que vagasse pela estrada ou pelas veredas, entre as pedras, as Catingas e os espinhos do Sertão! O que acontecia era o seguinte: ou a Onça crescera e se tornara imprecisa no intervalo que decorreu entre a minha primeira olhada e a outra, ou então ela já era imprecisa, mesmo, e eu não me apercebera no primeiro momento. O fato, porém, é que, agora, eu via que a Onça era, mesmo, era formada pelas pedras, o mato, as estradas, o Sol, de modo que, refletida no Espelho diabólico, eu estava envolvido por ela, colocado no próprio

campo de pêlos de seu dorso. Me diga uma coisa, Senhor Corregedor: quando o senhor era pequeno, alguém lhe contou a história do Bicho Homem e do Bicho Mundo?

- Não!

- Tia Filipa me contou, várias vezes! Dizem que, no começo, quando Deus tinha acabado de fazê-lo, o Bicho Homem vinha por uma estrada, quando encontrou o Bicho Mundo e atreveu-se a enfrentá-lo. No meio do combate foi que ele se apercebeu de que, de fato, o Bicho era fêmea, o que tornava a luta perigosa e desigual para o Homem. Mas era tarde! Com os poderes de encantação fêmea que tinha, a Bicha envolveu o Homem, encantou-o, diminuiu ele de tamanho até transformá-lo num homem e então, quando ele estava do tamanho de um piolho em relação a ela, soltou-o entre seus pêlos, para ele viver ali agarrado, como um carrapato. É por isso que todos nós, agora, vivemos assim, agarrados, chupando o sangue do mundo e errando por entre seus pêlos. Conteí essa história a meu Padrinho de crisma, o Cantador João Melchíades, e ele escreveu sobre isso uns versos que diziam assim:

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

- A propósito de quê, essa versalhada? - indagou o Corregedor.

- Ora, Senhor Corregedor, é claro! É que, ali na estrada, era isso que eu estava vendo pela primeira vez, graças ao aço e ao azougue diabólico do Espelho! Só agora eu via que, de fato, eu não passava de um piolho, de um carrapato chupa-sangue e pardo, errante entre os pêlos da Onça! O pior, porém, é que não se tratava nem de uma Onça digna, uma Onça Malhada como aquela que o Profeta Nazário e Pedro Cego tinha visto! Era uma Onça enorme e mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escarninha, uma Entidade malfazeja que, ao mesmo tempo que me envolvia e tragava, era tragada, também, aos poucos, por um Buraco perigoso, oco e vazio, cheio de cinza. Enquanto era devorada pelo Buraco, erguia o rosto cego e maldoso contra a face do Tempo, que a crestava cada vez mais, encarquilhando e desfazendo em Pó, em cinza e em sarna, o que ainda lhe restava de sua vida demente e sem grandeza! Por entre os pêlos e chagas sarnentas dessa Onçaparda, eu não via agora, mas sabia, com certeza, que errava a Raça piolhosa dos homens, raça também sarnenta e sem grandeza, coçando-se idiotamente como um bando de macacos diante da Ventania crestadora, enquanto espera a Morte à qual está, de véspera, condenada! (SUASSUNA, 2005, p. 536-539, grifo nosso)

Por outro lado, é a partir desse momento que Quaderna, a exemplo do pícaro, dará o salto. Entender como o mundo lhe é adverso, ele atentará para o imperativo de tomar seu destino nas mãos e atuar para construir sua história. A distância de seus referentes imediatos e o meio-do-caminho foram o lugar e o momento certo para o estalo, o salto. Será, significativamente, em outra viagem, muitos anos depois, que o narrador transformará seu projeto e o

reacomodará às suas possibilidades, de forma a “não perder a viagem”, não perder a jornada, não perder o traçado de seu destino, não perder a pose.

3.3.2. O imagético, o paratexto

Quaderna se sente acossado pelo Diabo, sensação que o move durante toda sua narrativa. Mas, Quaderna não fez com este um pacto - Ao contrário do Estudante de Salamanca²²⁷, na verdade foi por ele surpreendido, inadvertidamente, avistou-o no espelho e desde então o Tinhoso não o deixou mais em paz. Mas esse Diabo que lhe mostra a realidade das coisas é também aquele que lhe mostra as mil faces-possibilidades de enxergar a diversidade dos sentidos de sua vida (diabólico aqui, é o contrário do simbólico/síntese, a visão unívoca e transcendente da crença e da fé em Deus). Ele é portanto o motor para suas operações de transfiguração, de abertura, de alternâncias e saltos no percurso de seu destino.

As pregações, os sermões foram muito populares na Idade Média, a partir do século XIII. Realizados principalmente pelos frades das ordens mendicantes, cujo intuito primeiro era a pregação e o reestabelecimento da “paz na anárquica turbulência das cidades” (NOGUEIRA, 2000, p. 84), território preferido dos demônios pelas suas convulsões resultantes da extrema desigualdade e da miséria. Os Franciscanos e Dominicanos transferiram “o discurso sagrado da retórica erudita para o jargão do cotidiano. Vulgarizaram os temas para os tornarem acessíveis ao auditório mais simples”. (NOGUEIRA, 2000, p. 85). A partir de então surgem as grandes pregações itinerantes que leva multidões de fiéis às igrejas e praças públicas na ânsia de serem escolhidos, eleitos às vésperas de um anunciado Juízo Final.

Será a partir do século XIV que na Europa se produz a intensificação do medo do fim dos tempos. A dualidade que se estabelecia entre o Mal e o Bem incendiava a imaginação do homem acicatado por prédicas e pelo fundamental suporte das artes plásticas e da literatura. Situação que teria seu

²²⁷ Menção que faz o autor (citada mais adiante) e que provavelmente diz respeito ao poema de José de Espronceda, “El estudiante de Salamanca”.

equivalente no Nordeste brasileiro, com a pregação de frades capuchinhos e lazaristas, em condições semelhantes, conforme comentários feitos no primeiro capítulo do presente trabalho. A invasão da figura do Diabo foi avassaladora, de tal sorte que a estratégia da Igreja de doutrinar e prover o homem com os instrumentos para alcançar sua salvação através da “didática do medo”²²⁸ resultaram em medo e uma valorização extrema da figura do demônio. O homem transforma-se em duplo ansioso por alcançar o Bem e temeroso do Mal, tenta “expulsá-lo, através da sua compreensão e descrição em todas as suas dimensões, como um sacerdote frente a uma divindade aterradora e implacável”. (NOGUEIRA, 2000, p. 104). Mas, a revolução burguesa dará outro viés a essa figura. O Romantismo transforma o diabo em símbolo da liberdade, da descoberta do lado irracional existente e da explosão da imaginação contra os obstáculos excessivos da consciência e das leis, segundo Nogueira (2000, p. 104). Assim sendo, o pícaro, símbolo da liberdade na literatura, poderia ser associado à própria imagem do diabo. Entre a ordem que propõe a Cavalaria e a anárquica liberdade picaresca, oscila pois o narrador suassuniano. Afinal, afirma Jules Michelet²²⁹ (1974 apud NOGUEIRA, 2000, p. 105-106):

[...] Todo organismo que funciona bem, é duplo tem dois lados. A vida não se realiza de outro modo. É um certo balanceamento de duas forças opostas, simétricas, mas diferentes; a inferior faz contrapeso, responde a outra. A superior se impacienta e quer suprimi-la. Sem razão.

[...] o Diabo não é menos que um dogma que depende de todos os demais. Tocar o eterno vencido não é tocar o eterno vencedor? Duvidar dos atos do primeiro é a mesma coisa que duvidar dos atos do segundo, dos milagres que fez precisamente para combater o Diabo. As colunas do céu têm seu pé no abismo. O insensato que move essa base infernal pode queimar o Paraíso.

Na língua egípcia em seus primórdios, *profundo* e *alto* eram igualmente grafados. O sentido antitético das palavras primitivas era de uso comum em línguas antigas (mas de civilizações avançadas) e subsistem resquicialmente em nossa própria língua (“pois não” e “pois sim” têm o mesmo

²²⁸ Expressão usada por Carlos Roberto F. Nogueira em seu livro **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru - São Paulo: Edusc, 2000, p. 103.

²²⁹ MICHELET, Jules. **A feiticeira**. Tradução de Ronaldo Werneck. São Paulo: Círculo do Livro, 1974, p. 16.

sentido)²³⁰. Nada de mais que para além da estrutura sintática o personagem se lance na aventura vivencial ou sonhada de seus relatos.

Essa ideia fica assentada no momento em que Quaderna relata o sonho que com ele havia tido Maria Safira:

Naquela Quarta-Feira de Trevas, 13 de Abril, eu acordara com uma sensação amarga na natureza. Maria Safira, com seus verdes olhos abissais, notara que eu tinha dormido mal. Comunicara-me, ainda na cama e com uma expressão indecifrável, que sonhara comigo. No sonho dela, eu aparecia **vestido de Diabo, um diabo apalhaçado e chifrudo de Circo, sarnento e feio, uma coisa ao mesmo tempo horrorosa e desmoralizadora**. (SUASSUNA, 2005, p. 252, grifo nosso)

A esse sonho Quaderna, “Tentando fazer espírito e afastar o malefício” respondeu-lhe com versos que ele atribui ao poeta Martins Fontes, usados por Samuel para ridicularizá-lo mas que Quaderna havia transformado em honra sua:

Bem vedes, não sou eu
o Pierrô bufo e belo,
filho de Cassandrino
ou de Polichinelo!
Não! Eu sou o Mateus
de vermelho e de preto.
Sou o Diabo-Encourado,
o Sangue-do-Esqueleto
que procura espargir
pelo Mundo tristonho,
no sangue e ao pó da Morte
o Galope do sonho,
na Onça-do-imprevisto
o guizo do Burlesco,
no Mocho do fantástico
o Tigre romanesco!" (SUASSUNA, 2005, p. 252)

Mateus, da opereta popular Bumba-meu-Boi do folclore brasileiro, é acrescentado de brilhos do Pierrô da *Comedia dell'Arte* (o mais romântico dos personagens) e das qualidades estrangeiras do animal, aqui um tigre, que acrescenta à onça brasileira sua força e ferocidade. Quaderna constroi um

²³⁰ A informação nos é dada pela psicanalista Maria Helena C. Marques, em conformidade com o texto A Significação Antitética das Palavras Primitivas, do Vol. 11, *Obras Completas* de Sigmund Freud.

totem para si, e por si, sincrético, alegórico, estranho e literário que faz apelo ao visual, impacto de deslumbre onde um “eu” ideal ainda luta para se afirmar.

O Diabo de Quaderna não é o Demônio terrorífico medieval das prédicas lançadas pelos doutos da Igreja. Não é também o demônio burguês que negocia com as pretensões lúbricas e pecuniárias dos cultos faustos da modernidade. Não alcança a diabólica rede robótica, que desafia não o Deus morto de Nietzsche ou de Marx, mas promove os programadores das redes virtuais em deuses da pós-modernidade. *Vade retro* a este Satanás, é mote de Suassuna. O diabo de Quaderna... é o diabo do Quaderna: uma sua imagem, uma das tantas, talvez aquela que contemple com mais lucidez, imbuído da missão “malandrosa” de uma tentação, um vacilo, um requebro, um desaprumo e, a seu modo, completamente pícaro em sua versão popular nordestina. Está nas feiras, nas rodas de calçada, nos alpendres, no eito e nas estradas. Atrapalha, incomoda, faz ruindades mais como saci do que como papão.

3.3.3. O temático, texto e engenhosidade

Quaderna parece muito familiarizado com os folhetos de espertezas, estradeirices e quengadas, e com os quengos amarelinhos, seus personagens:

[...] Eram bons, mesmo, era nas estradeirices e quengadas, nas astúcias e molecagens dos quengos. 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 - neto 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. A história de João Malasarte acontecia nas três Províncias que formam "o coração do Brasil", a Paraíba, o Rio Grande do Norte e Pernambuco, acontecendo os casos no Cariri, no Piancó, no Pajeú e no Seridó. As aventuras do Pajeú se passavam exatamente em Serra Talhada, no mesmo local, portanto, onde tinha, realmente, começado o Reinado glorioso e sangrento da minha Casa. (SUASSUNA, 2005, p. 11).

Não é de admirar que a viagem que realiza, em janeiro de 1935, seja justamente para Serra Talhada. Ou seja, em plena perseguição de um destino Régio, o narrador irá em direção ao lugar de origem do famoso pícaro Pajeú. Ao armar sua viagem, Quaderna confessa de início que seu “destino” último era conseguir realizar sua recôndita intenção de transformar-se, de infante, à saída, em rei, à sua chegada. Consagrar-se rei e profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil é, portanto, sua intenção, escondida, picarescamente, sob o pretexto de visitar antigos companheiros e aventurar-se em caçadas.

O Trajeto é, para Quaderna, uma verdadeira peregrinação e, portanto, seu valor simbólico se instaura tanto no plano do sagrado como no profano, campo dos interesses pessoais; em todo caso, ambos fazem parte de uma empresa única. À semelhança dos propósitos que motivaram as jornadas empreendidas pelos cavaleiros que participaram das Cruzadas e da Reconquista, Quaderna se vê seduzido pela possibilidade de empreender, com a sua, uma escalada em direção à imortalidade. O narrador seguia uma tradição, que na literatura entronizava a defesa de lugares santos ou à busca graálica. De suas intenções à maneira de realizá-las, no entanto, haverá uma enorme ruptura de propósitos.

Desde a Grécia antiga (e depois na Idade Média europeia) a avidez pela fama era também motor de ação. O desejo de ascensão, a sede de prestígio e de poder, motores da jornada de Quaderna são comuns ao pícaro. Este busca seu melhor proveito, Quaderna também. E, embora se arme de um arcabouço imaginário-imagético do universo cavaleiresco, em suas ações e em sua narrativa ele se desmascarará o tempo todo. O impasse que surge dessa aparente divergência entre a forma que quer dar à narrativa de sua viagem e o conteúdo que deve narrar, se resolve na decisão que toma em favor do gênero romanesco. “Cajón de sastre”, ele dará ao narrador-personagem a possibilidade de juntar e harmonizar em sua narrativa, os postulados literários de seus Mestres.

Acontece que as mais importantes ações narradas pelo personagem picaresco ocorrem longe de sua moradia inicial. Esta é referida apenas como ponto de partida daquelas e, enquanto nela, o personagem ainda não passou pelo processo de transformação. O deslocamento pressupõe uma

desacomodação e, portanto, a necessidade de adaptação ao novo. O pícaro raramente tem o itinerário traçado previa e refletidamente. Assim, vendo-se surpreendido em muitas ocasiões, ele exercita ao máximo essa capacidade de reação. O narrador d' *A Pedra do Reino* que, como já se disse, é pouco afeito às andanças, normalmente planeja sua ascensão apenas matutando sobre elas (exceção feita às sessões da Academia dos Emparedados - a pé ou a cavalo - nos arredores de Taperoá, mas a brevidade desses passeios não lhe permite viver aventuras que possam condicionar seu destino e o bom termo de seu projeto ascensional). No entanto Quaderna entende que essa viagem é necessária para selar seu destino real. O pícaro sabe que para viver aventuras ele terá que se afastar do espaço mais familiar bem como do nome e do sangue da família. Para desenvolver essa difícil habilidade de se adaptar às circunstâncias imprevistas (e, no caso de Quaderna, também às previstas) ele necessita ir para longe. Em sua jornada a Serra Talhada, cheia de intenções ocultas, o protagonista-narrador revelará muitas artimanhas por ele realizadas para conseguir seus objetivos. Nesse intervalo temporal e físico, centra-se com pertinência a atenção do leitor para conhecer mais profundamente sua astúcia.

Quaderna já havia planejado a viagem à Pedra do Reino desde 1930, quando, por ocasião da revolta de Princesa, participava em "*missão de guerras e cavalarias*"²³¹ ao lado de Luís Pereira de Sousa, o conhecido Luís do Triângulo, dono das terras onde ficam as "*torres de pedra do... Castelo, sagrado, soterrado e encantado*". Arrancou-lhe, então, a promessa de um convite que, anos depois, em 1935, entrado o "Século do Reino Encantado", ele lhe cobraria. Oficializado o convite, Quaderna parte com sua "comitiva" no primeiro mês do ano, justamente ao completar-se um século do começo do "reinado" de Dom João I, seu bisavô. O Rei Dom João foi responsável pelo sangrento episódio, no qual muitos inocentes suicidaram-se ou foram mortos, para que seu sangue cobrisse as pedras encantadas, desencantando assim o Rei Encoberto, Dom Sebastião.

Ao contrário do pícaro literário, ser solitário e marginalizado, que empreende sozinho sua jornada, Quaderna monta sua pequena comitiva. A

²³¹ SUASSUNA. Ariano, op. cit. p.117 – Doravante todas as citações referentes ao episódio da viagem são feitas a partir da edição já mencionada, dos folhetos de XV a XXIII, entre as páginas 116 a 154.

escolha de seus companheiros, no entanto, deve-se exclusivamente a que esses servem, de alguma forma, ao seu propósito e às suas conveniências. Seu irmão Malaquias seria sua garantia de sucesso “cavalariano” e caçador. A bela compleição física e a estima que tem por Quaderna faziam dele um monumento de exibição de sua família e um fiel servidor. Não à toa, chamava-se Malaquias Nicolau **Pavão**-Quaderna. O outro companheiro, Euclides Villar, intelectual e Poeta, Mestre em charadas e logogrifos, fotógrafo respeitado, cuja “capotice intelectual” serviria para disfarçar as inabilidades de Quaderna, que em confronto com as suas passassem despercebidas. Euclides fotografaria também a expedição de maneira que as glórias de Quaderna seriam imortalizadas. Esse último de seus ofícios lhe garantiu o passaporte de viagem.

Saindo de Taperoá, a pequena comitiva deveria seguir pela mesma rota a que recorrera Quaderna em 1930: Desterro, Teixeira, Imaculada, Água-Branca, Tavares e Princesa, daí cruzava a fronteira e entrava em Pernambuco, passando por Flores para chegar a Serra Talhada. Esse percurso lhe indicara por carta Luís do Triângulo em resposta à correspondência que lhe havia enviado Quaderna. Caminho traçado faltava Quaderna definir a índole de suas aventuras durante a viagem, ou seja, como narrador e senhor da palavra nesse relato, tocava-lhe agora definir o conteúdo e o estilo de sua narrativa de viagem. Antes de partir, valendo-se de um estilo formulário, cheio de expressões procedentes do campo da historiografia dos séculos anteriores, um Quaderna emocionado com a perspectiva de chegar, finalmente, à Serra da Pedra do Reino, já confessa que ia transformando a carta de Luís em uma crônica-epopéica, escrita em estilo monárquico que, segundo ele, havia aprendido em suas leituras. Assim, a linguagem tudo transforma, Quaderna rebatiza os vilarejos e cidadelas de nomes comuns por onde passa, com galhardia e pompa acrescenta-lhes adjetivos e substantivos enaltecedores: Taperoá, seu povoado, se converte em Vila Real da Ribeira de Taperoá, seu Cariri será o Reino do Cariri e a prosaica Serra Talhada se converte em Vila Bela de Serra Talhada. O percurso é digno agora de uma empresa do porte da sua, os cavaleiros devem ter montarias e indumentárias, igualmente à altura. O cavalo de Quaderna tem o garboso nome de Pedra-Lispe, o de Malaquias, Ás de Ouro e Euclides, poeta e intelectual confesso, sem os sonhos que embalam seu companheiro, monta uma égua que lhe emprestara Malaquias, cujo nome é Cangaçu. Começam

então a surgir os obstáculos ao feito cavalariano que quer dar à sua narrativa. Alguns problemas não podem ser superados somente com os artifícios da retórica. Mau cavaleiro confesso, Quaderna sabe que não conseguirá recorrer longos percursos de uma vez em sua montaria. Cavalgar faz-lhe doer e inflamar os joelhos e assar seu traseiro, entre outros mal-estares. Procura então artifícios para evitar deboches. Conhecedor dos costumes locais, usa como pretexto para suas muitas paradas as visitas e confraternizações com amigos dos povoados do caminho. Assim, Quaderna diminui as distâncias das cavalgadas e com isso consegue dissimular sua pouca eficiência no trato com os cavalos. Toma-se, ainda, o cuidado de cobrir cuidadosamente sua sela de montar. O candidato a cavaleiro não se aceita andarilho, porque, afinal, o cavalo faz o cavaleiro, como a imagem do homem fazendo corpo com seu cavalo não corresponde em absoluto à de Quaderna e seu Pedra Lispe, ele firmará suas imagens em outros mecanismos mais ao alcance de suas maquinações.

Ao deixar a Paraíba, e, à medida que se aproximava da Pedra do Reino, a narrativa de Quaderna se faz mais detalhada e lenta. Malaquias, Euclides e ele são recebidos na Fazenda Carnaúba pelo velho Fidalgo Dom Manuel Pereira Lins, na verdade, Né da Carnaúba (no sertão, é comum que alguém receba como apelido o nome da localidade na qual vive ou da qual é dono). Quaderna, no entanto, em vista do prosaísmo do apelido, preferia referir-se a ele de maneira mais pomposa, o que significa que a paródia da honra é levada ao extremo. Dedicar-se-á então a detalhar os códigos de hospitalidade do sertanejo, evocando a cortesia dos anfitriões, os ruídos e hábitos cotidianos das casas grandes e a fartura das mesas.

Suassuna repete uma das características basilares da narrativa picaresca ao estabelecer entre o Quaderna-narrador e seus leitores-narratários uma relação de cumplicidade e de confiança, que permeia todo o texto. O narrador-protagonista²³², na picaresca, leva o leitor ao estado de suspeita uma vez que o leitor sabe que ele narra os acontecimentos desde seu ponto de vista. No entanto, com o pretexto de que o que narra é parte de um passado ao qual

²³² Considere-se aqui a dualidade narrador/personagem que certo segmento da crítica usa para referir-se ao pícaro enquanto narrador de sua história e enquanto personagem da mesma. Contemplando nessa particularidade a perspectiva de uma temporalidade dupla: o tempo presente (em que se manifesta o “narrador”) e o passado referido (no qual ele surge como protagonista).

deixou pra trás, ele confessa seus golpes, trapanças e ardis aparentemente sem constrangimentos, como se de outra pessoa se tratasse. Isso se dá porque o narrador advoga por uma suposta conversão que faz dele, no momento presente, momento em que narra, outro homem diferente daquele cuja história conta.

Embora não desista jamais dos acessórios que enfeitam sua história, linguístico ou imaginariamente, Quaderna também confia aos leitores suas fraquezas e seus ardis, permanentemente. As aparências são mantidas apenas para alguns personagens de sua história. Isso fica claro quando, no primeiro dia de estadia na Fazenda Carnaúba, Quaderna e Malaquias tiveram a oportunidade de treinar sua pontaria. Na ocasião, Quaderna admite que aquela era a oportunidade de luzir as habilidades da família no âmbito das caçadas, mas imediatamente admite que não seria ele o responsável pelo feito. Reconhecia a superioridade de Malaquias nesses assuntos, e aproveita para confessar:

A espingarda de Malaquias era de cano duplo e de calibre “Doze”. Ele tinha com ela carinhos e cuidados de pai. Guardava-a toda enrolada em panos, dentro de um estojo de couro, bem limpa e bem azeitada... Já a minha era uma “vinte e oito” de um cano só, enferrujada e suja, guardada sem proteção e como Deus era servido. Era, para mim, não tanto uma arma, mas um dos elementos através dos quais eu tentava preservar, para mim, para Tia Filipa e para o Povo sertanejo, a imagem cavaleira que me forjava. Eu podia ser apenas um poeta covarde, um Decifrador pacífico de charadas, um ex-seminarista e Escrivão de gabinete. Mas, graças a meu cavalo de nome heroico, a meu rifle e à minha gloriosa espingarda “Vinte e oito”, podia reivindicar o título de Cavaleiro, soldado e caçador.²³³

Quaderna cria sua imagem à semelhança de um cavaleiro, mas será movido sempre por uma indisfarçável ambição. Nisso reside seu espírito pícaro, porque este “emula falazmente el comportamiento de los seres con honra – imita la honra externa, y así, por causa del contraste, efectúa sua parodia”²³⁴.

²³³ Suassuna. Ariano, op. cit., p.123 (grifo nosso)

²³⁴ REY HAZAS, Antonio. Introdução. In: **La vida de Lazarillo de Tormes**. Ed Castalia Didáctica, Madrid, 1989. p. 35. (tradução nossa).

O tom confessional, artifício do narrador, converte o leitor (que não apenas intui, mas é informado expressamente de suas tramas) em seu cúmplice. Como narrador, Quaderna revela os embustes que como protoísta realiza. Isso, ademais, confere um tom cômico à situação. No final, o riso é sua reserva segura, e, quando falha a pontaria, comparece a ironia. Diante dos descuidos, ou inabilidades em assuntos de caça, Quaderna se vale do humor e recupera, rapidamente, o respeito dos demais.

Seu humor muitas vezes margeia o grosseiro e até o escatológico, a exemplo do que ocorre com alguns romances picarescos dos seiscentos. Nos momentos de arroubos e destemperanças de Quaderna, seus falsos-brios cavaleirescos cedem passo a seu perfil pícaro e “popularesco” ganha voz.

Entre o desejo de se tornar um fidalgo aristocrata, cavaleiro, ou seja, um homem de ação e posição, e a realidade que lhe impõe sua linhagem bastarda - uma das coordenadas existenciais que condena o pícaro desde o berço -, suas inexistentes inclinações vocacionais e seu emprego público de fachada, Quaderna não encontra outros degraus para alcançar seus desejos, além daqueles que suas habilidades retóricas lhe proporcionam. Através delas, maquia sua existência banal e suas experiências vitais, revestindo-as com um palavreado pomposo, enquanto não se anima a realizar, efetivamente, as proezas que inventa e com as quais sonha. Nas revelações *a posteriori* de suas astúcias não demonstra nenhum sinal de arrependimento, há inclusive certo despudor, bastante suspeito na medida em que, coincidindo com o despudor próprio das narrativas picarescas, pode indicar algo mais. A intenção última de Quaderna pode ser a de camuflar com as desconcertantes revelações de suas pequenas tramas “lazarilhescas”, ações ou delitos mais graves, que ultrapassem os limites da esperteza e se estabeleçam no nível do criminal (proposto já por Mateo Alemán em seu *Guzmán de Alfarache*). Isso não passa, no entanto, de conjecturas, já que o narrador (e protagonista) não revela os motivos que o levaram à prisão, nem no final nem no começo da história quando se dirige ao leitor estando já na cadeia.

Diante de alguns insucessos, Quaderna reza uma oração pedindo a intercessão divina para preservar a honra familiar e pessoal, demonstrando que no sertão se reza sempre e para tudo. Não satisfeito em encarregar apenas aos santos tão importante assunto, ele uma vez mais apela para a trapaça.

Percebendo que um dos jovens da família anfitriã estava próximo de caçar um veado, Quaderna, pretextando proteger Euclides Villar, prestes a ser picado por uma cascavel, supostamente próxima, apressa-se em atirar e matá-la, assustando a caça do jovem Deósio e, naturalmente, evitando que a honra da primazia de tão grande caça recaísse sobre ele.

A terceira caçada exige que eles abandonem seus cavalos para subir a pé a Serra. Descavalgado, Quaderna volta à condição andarilha para dar mostras de que caminhar também não é seu ponto forte. Exausto com a subida, suas energias se esgotam, mas não admite ser motivo de vergonha para a família, de maneira que decide continuar a todo custo, pelo menos até descobrir um bom pretexto. O fotógrafo e poeta Euclides Vilar estava a ponto de morrer de cansaço e foi justamente no cansaço alheio que Quaderna encontra o motivo para o seu próprio descanso. Esta será a ocasião em que ele faz nova e desconcertante revelação aos leitores ao relatar o episódio da onça suçuarana que lhe deu honra e o alçou definitivamente à categoria de grande caçador, frente aos olhos dos demais. Quaderna confessa: ia tentar matar uma cotia, caça besta que criança mata armada apenas com baladeira, quando sem desejar e sem se advertir acertou de cheio uma onça que estava nos arbustos atrás da cotia. O felino era caça com a qual Quaderna jamais sonhou, nem, segundo ele mesmo, em seus *“momentos mais agudos de ambição guerreira”*. No entanto, sua sinceridade peculiar para com o leitor lhe permite arrematar com bordões de uma narrativa de sabor oral e popular, perfeitamente integrada a seu estilo desenvolvido e conversacional, a pérola: “Atirei no que vi e matei o que não vi”.

3.3.4 O Personagem: De Malasartes a Quaderna

Das características constitutivas do romance picaresco, temos as linhas estruturais definidoras de seus protótipos espanhóis, nem todos aparentes ou constantes, no romance suassuniano.

O protagonista-narrador se apresenta, atendendo a exigência autobiográfica do gênero, e aqui se desdobra além da condição

narrador/protagonista como convencionou a crítica dos romances picarescos. Quaderna (o de quatro partes) tem um tanto de Samuel, outro tanto de Clemente, mais um tanto dele mesmo e outro de seu criador, no comentário de Suassuna, em entrevista à autora do trabalho. Mas aqui também se desdobra o Quaderna contado, fruto de um mau fado, um Quaderna fatídico a quem se prometeria, no revés do destino, um “gran finale” e um “posto”, ou vários - Gênio da Raça Brasileira, Rei do Quinto Império do Sertão, Imperador do Divino e do Sete-Estrela do Escorpião, Profeta e Sumo-Pontífice da Igreja Católica-Sertaneja.

Nesse último desdobramento Quaderna descende – e ascende – do malandro das letras dos cordéis, de Pedro Malasartes, saído do folclore dos contos orais para os folhetos e existindo somente como aquele de quem se fala ou sobre quem se escreve. Enquanto sucedâneo, Quaderna “se fala”, se conta, se escreve e escreve seu próprio romance d’ A Pedra do Reino.

Como forma discursiva Quaderna ainda atende aos preceitos da picaresca espanhola: ele dirige-se ao “(Vós), Ilustres...” ou “Senhor Corregedor...” conforme seus antecessores (Lazarillo, Guzmán, Buscón...) tinham o diálogo virtual e o interlocutor, alternado-leitor – ou personagem de mais-valia.

Relatando seu caso a partir da pré-história, o anti-herói (ou pretenso conquistador) tem aqui o mesmo jeito de voltar-se aos começos, à sua pré-existência na dupla faceta de antecessor – rei e tirano - que inaugura numa carnificina de sacrifícios humanos, a promessa de um sucessor, a criança que escapa ao lado da mãe decapitada, e cercada pela onça e duas serpentes que vão simbolizar suas estirpes – paterna e materna – e compor seu brasão, marca da inexorabilidade de suas mais íntimas (e externadas) divisões e divisas.

Quanto a estar a serviço de amos, o nordestino se faz, como bom sertanejo, o afilhado – vassalo, o que vive ao favor (e que é contra-parente), o que é predestinado a servir e a servir-se para alcançar (os seus) objetivos, escrevendo (como Deus) direito e pelas linhas tortas das muitas bastardias. Aqui Quaderna insubordinado às viagens e andanças, “piolho” da onça parda, “leprosa, desdentada, sarenta e escarninha” (SUASSUNA, 2005, p. 538) a quem chamamos “Mundo” e “onde vivemos e agarrados, sugando-lhe o sangue

e vagando entre seus pelos” (conforme o discurso de epifania do personagem-filósofo iluminado (não o Alumioso) que enxerga a mesmice de todos os caminhos, onde se encontra errante, embora não viajante (como seus primos espanhóis).

Com respeito à organização dos capítulos, aqui chamados “Folhetos”, em eixo ordenado, novamente divergência dos modelos hispânicos. Pois talvez, Lázaro e Guzmão que tinham, no decoro de seus criadores, menos antiguidade e menor arcaísmo, não se igualam (como, talvez, só D. Pablo/Quevedo) a Dom Pedro Diniz Quaderna. Este de cá pré-cursou muita história em outros lugares e épocas, transpôs oceano, ouviu-se em cantares e récitas, depois foi prensado em cordéis, foi dançado, ensaiado e festejado, mangado com escárnio e aplaudido comovidamente. Até ser re-escrito por outras artes armoriais. Dessa forma não pode estar apenas com eixo ordenado, temático e ideológico de sonho pessoal. Foi trasvasado de correntes diversas, antagônicas, ideias divergentes, divisões íntimas, alegóricas e anímicas, multivárias direções o arrastaram embora o pícaro malandro-quengocancão-tinhoso escape de seus eixos e cace seu quinhão, por excelência.

Como dizer quem é Quaderna? Como dizer-se Quaderna – se de fora dele um anti-herói, Cavaleiro Mal Posto (mal montado), o da Torta Figura? Malandro? Um Pícaro? Quem sabe? Um que mal anda, um que mal monta, que mal se põe, que em pé se entorta.

Se o Pedro é Malasartes, Quaderna é o que bem fala ou bem faz (de) conta: De quantos foram assassinados na sagração do Bisavô, de quantos filhos bastardos tem por irmãos, quanto tem de purezas a impedir-lhe de por as mãos no cetro e na coroa ou de quanta força lhe falta pra dar com as mãos em espada ou bacamarte. Quaderna conta. E conta. As suas contas não são, certamente, as do erário, ou dos registros, “do estilo rapão-ranhoso da Direita ou somente com a exatidão mesquinha do estilo raso da Esquerda” (SUASSUNA, 2005, p. 382). “É verdade, então, que meus irmãos bastardos são mais de vinte, e se não falei nisso foi porque para a Epopéia, os que interessam mesmo, são esses doze, que são meus Doze Pares de França”. (SUASSUNA, 2005, p. 383).

Quaderna decide o que conta: sem brilho, não conta; sem lustre, brasão, bandeira, iluminura, sem linhagem, sem aprumo de História, não conta!

Mas sem as franquezas, pecados, vilanias, aí também não haveria conta. Por isso é preciso a meizinha, o tônico, a mulher-onça-safira e o cego vaticinador. Mas, também, sem ter culpa não pode ficar na cadeia. Sem estar lá não se pode escrever, entrar na Academia. Precisa sanção, a cadeia e o corregedor. E, sobretudo, precisa leitor.

Não é o sangue que maltrata o herói. Não é o riso que maltrata Quixote, perseguido pelo mesmo ideal que persegue o herói. Ambos por sua honra, por sua ascensão travam uma luta que se sustenta. Tudo o que faz é desdobrar-se em uma história, suas histórias, uma literatura.

3.4 UMA SIMBIOSE PARADOXAL

3.4.1 Quaderna matinador

A erudição do escritor Ariano Suassuna, os séculos de reflexão de filósofos, humanistas, críticos e historiadores literários que pôde acessar e que puderam influenciá-lo em seu percurso de leitor amalgamaram-se às suas tendências singulares de valorizar suas raízes. Isso foi decisivo para que o autor compusesse tipologicamente os seus personagens. A essência territorial e regionalista onde sua história pessoal e familiar esteve inserida, o sertão nordestino e latifundiário, embasou sua criação. Os tipos humanos do sertão permanecem longamente cristalizados na memória e nas manifestações culturais que aí reproduzem, num tempo muito postergado, os mitos cavaleiresco e picaresco da Idade Média e do Renascimento e Barroco ibéricos e, mais especificamente, espanhóis. O vaqueiro, o cangaceiro, o afilhado, o abastardado, o agregado, o amarelinho fora-da-linha, o beato, o coronel, em suma, um “feudalismo rural” que sintonizava com a Espanha dos séculos XVI e XVII, ao mesmo tempo em que o sudeste do país estava em plena sintonia já com a Espanha de uma cronologia contemporânea.

Os trajes dos valentes cangaceiros “batalhões patrióticos” e as vestes de couro dos vaqueiros já foram comparadas às armaduras dos cavaleiros

medievais. Porém, examinadas mais atentamente, o decorado canhestro de certos acessórios no universo do cangaço e a pobreza do material (couro de bode e de gado como matéria-prima) empregado na confecção da vestimenta do vaqueiro (descritos em capítulo anterior) pode ser risível e tão tragicômico como o que usava o Cavaleiro da Triste Figura. Como esses, quixotescos pelo despropósito prático (no primeiro caso) e pelo minguado dos recursos, no segundo, tão parcos como toscos.

Minguados recursos do povo nordestino, medidas paliativas. Os documentos cartoriais existentes dizem muito da pobreza de sua colonização, especialmente os testamentos de heranças onde não raro se lê: “a meu filho Francisco, minhas botas de couro, a meu filho João, meu chapéu” ou “à minha filha, minha anágua de rendas, à minha neta, minha colherinha de prata”.

Afeito ao decorado festivo de cortinas de chita que colorem o ocre do chão batido e das paredes de barro, às fitas que laçam as imagens ou esculturas sacras, affeito ao riso das pequenas alegrias e de graciosas histórias, o sertanejo ri do próprio desajeitamento. Sua vocação para o humor, o cômico, a mangação, a imitação, a paródia, a bufoneria, se equipara apenas à sua reverência aos valores cavaleirescos. Ao apreço que tem por gestas heroicas e por atos grandiosos. Suassuna é um sertanejo, Quaderna também o é.

Acredita-se ser o elemento humano o mais importante da narrativa de Suassuna que subordina os demais em grande parte a este. No *Romance d' A Pedra do Reino*, parece ser a personagem o ponto determinante para a identificação tipológica da obra. Sua construção, que corre paralela à do romance em si, é, portanto, mais definitiva do que a de qualquer outro elemento da narrativa, e como nenhum outro, dá bom testemunho dessa convergência genérica. Assim como a presença do pícaro literário em papel de relevo era a condição primeira para a caracterização sob a rubrica romance picaresco e somente um herói-cavaleiresco protagonizava as aventuras narradas nos livros de cavalaria, o protagonista-narrador de Suassuna será também ele, em sua condição híbrida, o elemento nuclear da proposta narrativa do escritor em causa.

Quaderna converte-se assim em arauto da proposta de seu criador. Encarrega-se de conduzir a intenção do autor. Ele representa um acréscimo na modernidade do gênero romanescos onde Suassuna refere sua ascendência (a

literatura ibérica medieval, renascentista e barroca). O autor acrescenta a isso a possibilidade de integrar em um personagem as características do cavaleiro e do pícaro. Quaderna parece brotar de ramos genealógicos diversos e, assim, ostentar uma fusão parodística do cavaleiro por atrofia (na comicidade de seu desajeitamento) ou por hipertrofia em suas ambições fidalgas cavaleirescas. (GONZÁLEZ, 1988, p. 60).

Se o grande personagem cervantino, protótipo do individualismo, que inaugura a ficção da modernidade, já contém a junção dos antinômicos aspectos de heroicidade e comicidade, em Quaderna essa condição se realiza sem a intermediação quer da loucura, quer de outro personagem, cujas características realcem a do protagonista. Quaderna enfrenta sozinho sua missão. Sua eloquência não deriva de um estado alterado de ânimo e não se manifesta através de um discurso uniforme. Seu discurso terá que desdobrar-se em um duplo, Quaderna terá que se mostrar duplo, ele próprio, e isso acontece em um tempo lógico e em um corte sincrônico, transversal e não numa progressão diacrônica - como ocorre com Dom Quixote, nas alternâncias de momentos de suposta loucura e de suposta sensatez. Ao mesmo tempo em que tenta agir e falar cavaleirescamente, Quaderna narra, como confidência ao leitor, revelações de sua picardia.

O personagem encarna então os principais tipos dos dois gêneros em questão, o cavaleiro e o pícaro. Estes, reiteramos, estão de forma tal imbricados com os dois gêneros a eles identificados, que, diante da inexistência dos traços que convencionalmente se lhes atribui, a narrativa perde o rumo e se encaminha para traçados distintos de personagens e conseqüentemente de gêneros. Uma olhada distante e se constatará que o cavaleiro e o pícaro são a antítese, o oposto um do outro. A julgar pelas suas atitudes heroicas e anti-heroicas, respectivamente. No entanto, uma olhada mais atenta para ambos os modelos brinda outras perspectivas que não apontam essas diferenças, necessariamente, como antinomias absolutas. Atentando para a representação de seus antagonistas, teríamos, por exemplo, diante do herói cavaleiresco, a figura do mal, encarnada em um bandido, um monstro, um gigante, um traidor e/ou um encantador, mago ou feiticeiro/a, que em essência representam elementos capazes de provocar o caos, que podem subverter a ordem e que representam um perigo para o povo. Esses serão, em definitivo, tão opostos em

aparência e propósitos ao cavaleiro que representarão para ele sempre o inimigo a derrotar. O pícaro, por outro lado, não terá como inimigo um indivíduo, mas a sociedade propriamente dita e seu sistema de camadas estratificadas. Esta representa para ele o adversário a ser enfrentado, embora não com armas e combates, mas com astúcia e despudor. O herói cavaleiresco trata de garantir a ordem; o pícaro, de burlá-la.

Desta forma, o pícaro, em sua proposta realista, tem como inimigas as adversidades que a sociedade lhe impõe, a estratificação, a desigualdade e a crença firmemente estabelecida das diferenças humanas pautadas na posição social. O cavaleiro enfrenta malfeitores, monstros e feiticeiros. Essa personificação do inimigo, palpável em sua materialidade real ou fantástica, se vê mudada, com a irrupção desse novo gênero narrativo, quer dizer, a picaresca que instituiu um novo grande inimigo do homem despossuído, o sistema social vigente então.

Cervantes dá um passo à frente dessa novidade que a picaresca apresenta. Ao se dar conta de que o maior adversário do homem é sua incapacidade de rir de si mesmo e a rigidez a que se vê submetido pela racionalidade moderna, ele encontra no seu cavaleiro, sonhador e sonhado, o modelo do novo herói, que se refugiará na loucura para retomar o que de seguro havia na condição humana de antes. Antes o homem sabia com quem se enfrentava, monstros, bandidos e encantadores personificavam e davam cara ao inimigo. A modernidade e a sua sociedade desconstroem essas possibilidades, sem, no entanto, instituir outras, sem criar outras faces para o inimigo que não a sua própria.

Quaderna reúne em si disposições ambivalentes de forma sincrônica. De forma instantânea surgem nele o ideal transfigurado do brilho heráldico e antigo na recriação do universo cavaleiresco, um de seus pilares, e, ao mesmo tempo, mostra-se de capaz de, com uma guinada, fazer uma reflexão filosófica de sua condição humana, que o revela como parasita, responsável pela sua própria adversidade, ser habitante de um mundo sem cor, indefinido e até meio repugnante. Basta-lhe, portanto, um desvio de vista, uma olhadela ao espelho e ele enxerga grandes coisas, é a grande visão de sua pequenez.

Dessa composição do personagem, do indivíduo que assoma dentro da forma romance, uma novidade suassuanesca se depreende. O fato de que

essa divisão de “ou/ou” é, nele, “e/e”. Aparece como inovação um Quaderna que em sua ambivalência leva aos extremos suas antinomias. Idealista e corrupto, afortunado e desditoso, ele é predestinado a grandes coisas e a coisas insignificantes, miúdas; é solene e vulgar; sua retórica oscila entre alta e baixa ou chula; é megalômano e derrotista, nos seus ideais de grandeza ele precisa se enxergar superlativo, e para isso não poupa ardis. Porém esse é o mesmo personagem, que em seus momentos de humildade chega a ser um filósofo, tal a profundidade e o alcance de sua auto-apreciação.

Mario González chama a atenção para o “projeto social alternativo” que caracteriza o neo-pícaro brasileiro. Ele aproximava o pícaro e o elemento quixotesco na configuração do malandro brasileiro (1994, p. 314) e afirma:

[...] nos romances escolhidos, filtrava-se, de diversas maneiras, alguma coisa oposta à picaresca e mais própria de romances inspirados na figura de Dom Quixote, clara antítese do pícaro. Após uma primeira tendência a deixar de lado o problema, a verificação de que isso era uma constante em todos os textos considerados²³⁵, levou-nos a entender que o traço era a característica mais marcante dessa nova picaresca, na qual personagens podiam negar o individualismo do pícaro para assumir atitudes idealistas, próprias de um Quixote, que às vezes chegavam a significar projetos políticos alternativos. (GONZÁLEZ, 1994, p. 316).

González havia antes apontado o fato de que esse projeto social alternativo, porém, não representava nenhuma garantia de vitória para seus autores: “mesmo que estes pícaros-quixotes acabem derrotados como Macunaíma”. (GONZÁLEZ, 1994, p. 314).

Em sua exposição sobre o desenvolvimento dessa neo-picaresca brasileira, o autor da *Saga do Anti-Herói* (1994), advertira em Leonardo, personagem de *Memórias de um sargento de milícias*, as características do pícaro clássico através de seus traços fundamentais, a vadiagem, o amor à liberdade e a astúcia. Porém intuía nele algumas variantes provenientes, especialmente, das diferenças das sociedades e épocas das quais provém uns

²³⁵ Os romances que Mario González reúne em um *corpus* para análise das características picarescas são: *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, que aqui será sempre referido em sua sexta edição da José Olympio (2005), *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Sousa; *Meu tio Atahualpa*, de Paulo de Carvalho Neto; *Os voluntários*, de Moacyr Scliar; *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino; *Travessias*, de Edward Lopes; *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão e *O cogitário*, de Napoleão Sabóia.

e o outro: Espanha seiscentista, Brasil imperial oitocentista. Leonardo, ao contrário dos “guzmanes” e seus congêneres, não passa pelo conflito sócio-existencial que conduz a uma estrutura ascendente de marginalidade. Ele não pretende ascender socialmente, mas, permanecer, sem esforços, no lugar social que já ocupa (sem haver para isso contribuído, sua ascensão lhe veio de graça!). Conclui ainda Mario González que não apenas através do personagem, mas também através do discurso e de características formais da obra de Manuel Antônio de Almeida que transgrediam os modelos narrativos da época, inscrevia-se sua obra na “tendência do romance de costumes, do mesmo modo que *Lazarillo de Tormes* inaugurava uma nova maneira de narrar”. (GONZÁLEZ, 1994, p. 291). González alinha então *Memórias de um Sargento de Milícias* com o primeiro romance picaresco, no que tange ao estatuto inaugural de ambos - transgressor do modelo narrativo vigente -, em seu caráter folhetinesco (publicação em forma de folhetim que corresponde à serialização de aventuras da picaresca clássica) e em seu discurso, que veicula não a história de um herói, mas a luta de um personagem central para manter uma posição sem nenhum esforço (em analogia com o pícaro que deseja, sem outro esforço, que o simulacro de aparências, ascender socialmente).

A importância da obra de Suassuna no que respeita a esse trajeto da neo-picaresca brasileira em que a inscreve González, radica essencialmente em algumas novas rupturas que institui no panorama do romance contemporâneo e que se destaca inclusive em meio a neo-picaresca brasileira ou romance malandro, considerando o elenco de obras por ele tão criteriosamente traçado. Como arauto desse projeto que introduz algumas mudanças, o personagem de Suassuna será peça fundamental.

Quaderna inaugura uma perspectiva diversa dos demais personagens cotejados com os pícaros espanhóis. Esse projeto quixotesco apontado, que em muitos personagens se inscrevem inclusive no âmbito do social, volta, com ele, a ser um projeto individual como na picaresca clássica. Seria então Quaderna um pícaro na acepção que lhe confere o termo no âmbito da literatura espanhola aurissecular? Estaria então o personagem de Suassuna desprovido de um projeto quixotesco como o que seus congêneres brasileiros parecem carregar?

É muito provável que as respostas às perguntas anteriores conduzam ao tema narrador/personagem que, como se disse anteriormente, parece uma marca indelével que *A Pedra do Reino* instituiu e que interfere, de forma decisiva, tanto na prévia caracterização do personagem, como em sua recepção pelo leitor e, como se não bastasse, na própria vida de Ariano Suassuna. A julgar pelas inúmeras entrevistas nas quais o autor se refere a Quaderna como *persona* literária e ao livro como livro que ele, confrontado com uma ameaça de destruição do conjunto de sua obra, salvaria, se lhe fora dado escolher. Essa adesão transportará para Quaderna o projeto que seu criador empreende, literária e filosoficamente. Portanto, esse projeto apontado em outros personagens da neo-picaresca brasileira, configura-se, de maneira duplicada, na *persona* de Quaderna e de seu criador.

Há no personagem-narrador d' *A Pedra do Reino* uma ambiguidade de base que perpassa a picaresca espanhola, conforme aponta González, nela, fruto de um sistema maniqueísta o pícaro vai “do bem ao mal ou do mal ao bem, com acréscimo de que o bem e o poder se confundem com o ‘homem de bem’ proposto como modelo”. (GONZÁLEZ, 1994, p. 294-295). Esse maniqueísmo, cuja ruptura se dá na neo-picaresca brasileira através da diluição de contrários, reintegra-se, em certa medida, no romance de Suassuna, se considerarmos a ambiência em que a história se desenvolve e suas semelhanças, fartamente aludidas, com a do pícaro espanhol. No entanto, na re-instauração de um maniqueísmo medieval, o autor acaba promovendo novas alterações.

A oposição que se vê nas obras neo-picarescas brasileiras já não se dá entre nobreza e “terceiro estado”, como em seu contexto original espanhol, mas entre burguesia e proletariado. Quaderna, no entanto, vive ainda em uma sociedade “feudal” e, portanto hierarquizada que sofre seus primeiros abalos sérios, com os acontecimentos da década de trinta. Seu embate será, portanto, com a insurgente burguesia, representada pelos moradores da cidade de Taperoá, em sua maioria dedicados ao comércio. Além de não querer abandonar essa estrutura baseada no latifúndio rural e uma “fidalguia” que dela advém, ele pretende ainda galgar nessa estrutura um lugar de destaque. A percepção de sua real posição fica clara na narrativa de sua visagem do diabo-onça da encruzilhada. Essa será sua epifania picaresca. Daí em mais, Quaderna, ciente da insignificância do homem, do seu entorno social, e dele

próprio, começa a imaginar a saída do buraco “oco e vazio, cheio de cinza” no que cai essa onça parda “leprosa, desdentada” (SUASSUNA, 2005, p. 538) e piolhosa levando com ele o mundo, o Brasil, o Nordeste, o Sertão, Taperoá, a sua Onça-malhada da infância e, portanto, a ele próprio.

Em sua trajetória para reerguer-se dessa enorme queda, o impulso inicial será o salto. Mas, primeiro será ele, claro, depois ele puxará quem queira. Precisa passar da condição de bastardo dessa estrutura ao lugar de legitimidade. Esta passagem se dá através dos recursos simbólicos que dita cultura possui, para só então, poder reificá-la. Diante de certo anacronismo de seus sonhos, do medo do escárnio que lhe assombra, Quaderna, sem abrir mão deles, tenta adequá-los à nova realidade. E isso acontece quando se depara com as possibilidades que lhe oferecem o Reino da Literatura. Rendido às lembranças do Pai-Rei, Suassuna encontra na escritura a única forma possível de realizar o resgate de forma duradoura e perene. Sua criatura o imitará, e também tratará de realizar sua grande empresa, através da literatura. O egoísmo picaresco estará, no entanto, sempre presente, em Quaderna, na medida em que não basta contar uma grande história, objeto de consagração, a grande história deve ser a sua história. Assim haverá uma dupla reificação, a do sistema ao que ele pertence e no qual acredita e a sua própria.

Esse processo assume, em algum momento, segundo conta Quaderna, um aspecto belicoso, no qual, ao que tudo indica sua participação não é exatamente guerreira, não terá um caráter revolucionário. Ele poderá ser visto, segundo conta, como uma espécie de luta de restauração. O “caso” sobre o qual ele responde inquérito, na condição de réu, diz respeito não apenas à morte de seu tio, da qual é também suspeito, mas a uma luta armada, possível golpe, aplicado por homens de ambições diversas das suas, que contam com a adesão do povo humilde (movido exclusivamente pelo desejo de justiça social e por crenças religiosas muito particulares) e do próprio Quaderna que ajusta à imagem de uma revolução popular social-restauradora, de justa causa, esse dito conflito armado.

Essa oposição que se estabelece e que simula um antagonismo entre burguesia e nobreza de ficção mascara o conflito entre o proletariado e a burguesia, da realidade.

No espaço em que se move Quaderna alternam-se os meios mais nobres – configurados principalmente pelas casas das fazendas - e os espaços rebaixados - a Távola Redonda (prostíbulo), e os espaços públicos de Taperoá. A estrutura rural nordestina na qual se insere o personagem não sofre, portanto, de sua parte, nenhuma crítica explícita. Ele, antes, deseja fortemente abraçá-la, porém, em uma posição de maior prestígio e poder. A crítica residirá justamente no ridículo a que se expõe diante dos leitores em suas tentativas canhestras de encaixar os fatos a essa proposta. Dissuadido de realizar seu projeto de ascensão por meio da violência, que ele claramente rechaça, mais por covardia do que por ideologia, Quaderna empreende uma jornada que tem como objetivo último a escrita de uma grande obra literária. Nisso então, há em Quaderna uma novidade com relação aos seus pares neo-pícaros, emulada talvez mais de perto apenas por Amphilóphio das Queimadas Canabrava, o Phipha, cujo ideal se vê condensado “na música popular brasileira e na literatura marginal”, além de estudar em Londres. (GONZÁLEZ, 1994, p. 339).

Mario González referindo-se à narrativa de Quaderna, (quando fala a respeito de certo quixotismo em alguns personagens da neo-picaresca brasileira)²³⁶, afirma que, orientado por seus tutores, Samuel e Clemente, quanto ao modelo literário que deveria adotar para escrever seu romance, Quaderna acabará criando uma simbiose dos modelos por eles sugeridos: o “romance brasileiro e medieval de cavalaria” aconselhado por Samuel e o “romance picaresco satírico e popular”, sugerido por Clemente, “com seu protagonista lendo a realidade, como dom Quixote, à luz das narrativas cavaleirescas, mas agindo astuciosamente para atingir seus objetivos ascensionais.” (GONZÁLEZ, 1994, p. 325).

Esse objetivo comum entre criador e criatura, que veem na literatura a promessa do Santo Grial, configura-a, portanto, como uma Demanda. Esta se inaugura em *A Pedra do Reino* - e em seu personagem Quaderna - como aspecto fulcral e também inaugural da obra. O motor que deu origem às inumeráveis narrativas cavaleirescas converte-se no motor do romance de Suassuna e no projeto de caminhada de seu personagem. O salto final se dá não para frente, tampouco para trás, esse é o salto que se dá em direção da

²³⁶ Essa citação foi feita na página 97, no primeiro capítulo deste trabalho.

única redenção possível. A literatura não é apenas um meio, ela é, para Suassuna e para Quaderna, um fim.

3.4.2 Os mitos transformados

O mito é uma “fala” (une parole), uma forma, sempre prestes a receber um conteúdo.
Roland Barthes

Deus lhe pague sua esmola/que me deu de coração,/Lhe dê cavalo de sela,/Inverno neste Sertão,/E lhe dê uma coragem/Como Ele deu a Roldão.
Pedinte e cantador cego riograndense do norte

*Aqui morava um Rei quando eu menino/vestia ouro e castanho no Gibão./Pedra da sorte sobre o meu Destino,/ **pulsava junto ao meu seu Coração.***
Ariano Suassuna

O mito cavaleiresco permanece no sertão, o romanceiro o acolhe e o atualiza, dizem alguns estudiosos, graças aos laços de “parentesco entre o imaginário da sociedade colonial sertaneja e os ideais guerreiros na Idade Média européia”. (BARROSO²³⁷, 1996 apud KUNZ, 2001, p. 75). Sobre o percurso literário desses mitos, da Ibéria medievo-renascentista ao Nordeste brasileiro já muito se disse. No entanto, seu recorrido temporal no seio da sociedade nordestina que condicionou suas releituras temático-estruturais, merece aqui algumas observações. Já se disse também, sobre o conceito de originalidade na literatura popular, que o respeito às fórmulas tradicionais - materiais e técnicas - não é apenas aceito, é sim uma demanda, condição para obter reconhecimento por parte da audiência. Há nisso uma insurreição ao imperativo moderno da “afirmação da individualidade”²³⁸ e uma convergência com o texto poético medieval, característico do cordel.

²³⁷ BARROSO, Oswald. **Reis de Congo. Teatro Popular Tradicional**. Fortaleza: Min. Cultura / Fac. Latino Americana de Ciências Sociais / Museu da Imagem e do Som, 1996.

²³⁸ Expressão usada por KUNZ, Martine. **Cordel. A voz do verso**. Fortaleza: Secult/Museu de História do Ceará, 2001, p. 79.

[...] o poema oral inserido numa tradição aparece mais como 'releitura' do que como 'criação'. Sua transmissão passa pela voz, pela performance que supõe a presença física e simultânea de quem fala e de quem escuta. Sua consagração passa pelo leitor-ouvinte que identifica nele a tradição que o sustenta." Portanto esse texto fala, dialoga com seu leitor/ouvinte. " Uma literatura onde o texto é receptáculo da voz, e a palavra de vários autores move-se entre tradição e criação, para contar um só herói, uma só história. (KUNZ, 2001, p. 79).

O mundo do cordel, afirma Luiz Tavares Júnior (1980, p. 15), "em seu espaço e tempo, podemos dizer, é um mundo mítico; suas narrativas não podem ser entendidas, segundo a ordem temporal dos acontecimentos, na superfície sintagmática do seu discurso". O Folheto de cordel é, portanto, no conjunto do Romanceliro Nordestino, um dos guardiões e divulgadores desse mito cavaleiresco, aparentemente anacrônico (como será de outros mitos), na medida em que, recolhendo-o da oralidade, converte-se em mais um meio de sua difusão e profusão.

Como "instrumento lógico destinado a operar uma mediação entre antinomias inconciliáveis", segundo Levi Strauss²³⁹ (1970 apud TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 14) o mito encontra no folheto outra morada e nele se revifica. Surge em novas histórias, em novas possibilidades, respeitando-se sempre as fórmulas que o consagraram. O herói cavaleiresco é exaltado pelo poeta do cordel, arauto da ideologia local, que escarnece seu antagonista.

O herói merece louvores, o homem mau, bandido ou malfeitor é escarnecido, denegrado ou ridicularizado. Porém, em contraposição a essa disposição aparentemente rígida, haveria que acrescentar a existência de um inter-espaço capaz de abrigar o excluído. Seria o pícaro, no sertão de fato um anti-herói? ou para ele essa cultura olha com a benevolência do riso? O mito do pícaro, na literatura popular ou erudita da região, não parece ser alvo do escárnio da severa moral sertaneja.

No universo do cordel, advoga Tavares Júnior (1980, p.65), "há sempre a preocupação de chamar a todos para o espaço da Cultura, para o espaço do Bem, para o espaço da Vida". Fato que possibilita não apenas o retorno do condenado mediante o arrependimento e à adesão aos valores

²³⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz; Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p. 230.

vigentes, como a pertença a esse espaço reservado ao excluído. O espírito maniqueísta que tenta diferenciar claramente Bem e Mal, no âmbito da épica, poderá impor ao indivíduo excluído a narrativa humorística, como ocorre com os quengos, ou a narrativa dramática, não épica, que promove a redenção - a morte ou castigo finais - como no caso dos folhetos de cangaceiro e outros fora-da-lei.

Nas sociedades estratificadas o vácuo existente entre os possuidores e os despossuídos cria as condições para o aparecimento desse indivíduo que sem empregar a força ou a violência na obtenção de seus objetivos (entre os quais, o mais imediato e urgente será o de matar a fome) acaba de uma ou outra forma, obtendo-os. A narrativa dos quengos ou histórias de amarelinhos tem como *leitmotiv* a vitória da astúcia, da esperteza, arma do pobre, contra o rico opressor. Desta forma, há uma simpatia por esses indivíduos por parte dos leitores/ouvintes.

En cuanto a las historias de antihéroes, éstas tienen como claros antecedentes a la picaresca y el folclore peninsular: Del Pedro de Urdemalas español y el Pedro de Malas Artes portugués proviene toda una tropa de astutos antihéroes brasileños tales como Pedro Malagarte[sic], João Grilo, João Lezo, Cancão de Fogo o João Cinzeiro Papa Onça. Un caso especial es el de Camões, al que el pueblo atribuye ingeniosas anécdotas tal como en España se hacía con Quevedo. Luyten también incluye a este último en el grupo de los *amarelinhos* anteriormente citados, que no considera como antihéroes sino como verdaderos héroes populares (de piel amarillenta a causa de las enfermedades) que **se enfrentan a los poderosos y acaban ridiculizándolos gracias a su astucia**²⁴⁰.

Esses mitos que se radicaram principalmente no âmbito literário sofreram com o passar do tempo algumas transformações no Nordeste brasileiro. Ariano Suassuna, leitor de livros de cavalaria e romances picarescos espanhóis e também dos folhetos de cordel que reproduzem os mitos cavaleiresco e picaresco, valeu-se em sua produção artística de muitos dos artifícios adaptativos através dos quais se deu a recepção e os ajustes desses

²⁴⁰ Diego Chozas Ruiz-Belloso. La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Espéculo (UCM), nº 30. Disponível em: <http://migre.me/4gaeT>. Acesso em: 02 ago. 2010. (grifo nosso).

mitos na literatura ibérica erudita e na literatura popular brasileira. Sua adesão a uma literatura e a outra, indistintamente, fica manifesta em um dos argumentos de Quaderna, que afirma que “o cantador Dom Leandro Gomes de Barros é tão importante para o Reino do sertão quanto, segundo Samuel, o trovador e Rei Dom Dinis foi importante para o Reino de Portugal”. (SUASSUNA, 2005, p. 278).

Em sua obra dramática, os personagens se identificam essencialmente com esse mito picaresco, e, mesmo descendendo mais diretamente dos pícaros dos cordéis, eles se acomodam nos moldes da dramaturgia de Suassuna, mais próximos do erudito gênero picaresco seiscentista espanhol. No romance, essa identificação se adensa quando para ele converge não um, mas dois personagens modelares.

Em *A história de amor de Fernando e Isaura* (escrita em 1956 e publicada em 1994) os fortes códigos de honra do sertão na década de 50, tornaram plenamente passível de traslado o mito cavaleiresco de *Tristão e Isolda* com seu marcado tratamento do tema da força do amor (adúltero) em luta contra a obediência aos fortes vínculos de fidelidade familiar. Porém, ao seu primeiro romance de narrativa onisciente em terceira pessoa, segue-se a narrativa autodiegética do *Romance d' A Pedra do Reino*. Nele, a exemplo dos pícaros literários, artífices de suas próprias histórias, o narrador recebe voz. Cheio de arroubos cavaleirescos, Quaderna desatende a premissa dos cordéis da economia descritiva, de adjetivos, economia retórica, enfim.

Para o narrador d' *A Pedra do Reino*, não falta espaço e ajustar-se a esse artifício de transposição, necessário ao folheto de cordel, poderia significar o fracasso, afinal, ele pertence à linhagem dos homens-narrativas todorovianos²⁴¹. Completamente rendido à sua loquacidade, desconfia de que sem ela a história que narra não seria sua ou, por outro lado, não seria digna de ser contada. Assim, o mito do herói cavaleiresco, que sobrevive na literatura popular oral e escrita do sertão - responsável pelos anseios de identificação do protagonista de Suassuna -, terá em Quaderna uma paródia. Essa será uma paródia por atrofia, pode-se dizer, recorrendo à expressão e às ideias antes

²⁴¹ Cf. TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Moysés Baumstein. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 119-133.

usadas por Gilda de Mello e Souza e Mario González²⁴². Ela resulta da atrofia das qualidades heroicas, decorrente da incapacidade de Quaderna de atender, à altura, as demandas proposta pelo mito cavaleiresco e realçadas nas personagens das Gestas, dos *romans* e dos livros de cavalaria. Por outro lado, plenamente consciente de sua covardia e de suas inaptidões cavaleirescas, o narrador irá munir-se de um arsenal de elementos que se prestam a camuflar essas limitações, pelo menos, no plano do seu real. Para isso, recorre aos mais variados recursos disponíveis. Possui cavalo (um pampo oxigenado de alazão) e armas (velhas herdades do avô), veste-se, à moda acangaceirada, de cáqui e “à cangaceira, apenas calça e camisa "gandola", alpercatasde-rabicho e chapéu de couro” (SUASSUNA, 2005, p. 172) e sempre que pode, à moda dos cavaleiros, com as vestes das cavalhadas que se compõem entre outros adereços de uma capa vermelha, à moda das capas dos cavaleiros que ao longo dos tempos defenderam a fé cristã.

Os recursos não se limitam às vestimentas e às aparências, transpõem-se também para o simulacro de ações de valentia e de tudo o mais que possa contribuir para consolidar sua fama e seu prestígio social. Finalmente, os recursos, esgotados para ele mesmo, são usados em outros personagens de forma a atender ainda suas conveniências. Sinésio será um desses alvos, ao associá-lo à figura de Dom Sebastião, o Desejado, Quaderna reacende o mito sebastianista de eficiente apelo entre os sertanejos. Trazido de Portugal, calou fundamente na alma do homem do sertão e contribuiu enormemente para solidificar em seu meio os mitos cavaleirescos e a fé messiânica.

A esse mito cavaleiresco tão caro a um Quaderna com anseios de fidalguia e que deseja ultrapassar sua “castanhice” e fazer transcender sua ascendência mameluca e almocreve, impõe-se, portanto, outro, de igual durabilidade no sertão, o mito picaresco, herdeiro da tradição oral, ele encontra no personagem o invólucro ideal. Quaderna ajustando sua história aos imperativos literários conta:

²⁴² Mello e Souza utiliza os termos hiperatrofia e atrofia em *O Tupi e o alaúde* referindo-se aos tipos de carnavalizações que se operam do herói cavaleiresco em *Dom Quixote* e *Macunaíma* respectivamente; Mario González em *O Romance picaresco* acrescenta a esse conceito da autora o da paródia cavaleiresca por atrofia, anterior ao Quixote, imputada por ele a Lázaro de Tormes e demais personagens picarescos.

[...] 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. (SUASSUNA, 2005, p. 115).

Assinalado para ser o sucessor desta dinastia Real e cavalariana, Quaderna resulta ser, contrariando Euclides, antes de tudo um esperto. Essa superposição de modelos díspares contribui para a pluralidade da obra, tanto temática como estruturalmente. Acredita-se, como se afirmou anteriormente, que o desenho do personagem é fundamental na composição plural, multiforme, compósita da obra de Ariano Suassuna.

Apontadas no capítulo anterior, algumas confluências temático-estruturais nos modelos originais desses dois gêneros narrativos - livros de cavalaria e romance picaresco -, são constantes também observadas no romance de Suassuna. A recorrência a esses elementos ajuda a diluir as divergências originalmente existentes entre os dois modelos. Alguns procedimentos narrativos dos livros de cavalaria e da picaresca registrados no *Romance d'A Pedra do Reino* apontam não para imitação, mas, para uma recriação que se firma no uso de alguns procedimentos comuns a ambos os gêneros: o engordamento e o conseqüente retardamento de seus finais, a suspensão com promessa de continuação, ou narrativa aberta, entre outros.

Entre as convergências estruturais apontadas destacam-se as digressões ou interpolações, e, entre os elementos temáticos, a itinerância, ou, de uma perspectiva mais formal, o princípio de viagem. Estas características são exemplos especialmente oportunos para a análise do redirecionamento que tomam no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Os correspondentes literários dos mitos cavaleiresco e picaresco têm como moto de suas jornadas a busca da realização de suas respectivas demandas ou objetivos. Na recepção desses mitos no Nordeste, essa constante comum permanecerá.

A viagem, diz Jerusa Pires Ferreira (1993, p. 62) está “ligada sempre a fins de resgate e a itinerários de purificação” nos folhetos de cavalaria e, antes dele, nos *romans* e livros de cavalaria. São, como diz a autora, “os universais retidos” e corrobora sua afirmativa evocando alguns cordéis: “Sendo dado ao herói um desafio-travessia mais uma vez se encontra que “Se você tiver coragem/ de atravessar as campinas/ e trazer uma Sempre-viva/ do Reino dos Três Boninas. (FERREIRA, 1993, p. 62). Por outro lado, nos folhetos de estradeirices e quengadas (como os classifica Quaderna) essa constante também se mantém. Com igual perseverança, saem amarelinhos meninos-homens de suas terras em busca do pão seu de cada dia em cada lugar por onde passam e fugindo das confusões que armam:

Sou ave de arribação;
Aonde não nos servir,
Mudemos de posição
[...]
Passaram por Pernambuco,
Entraram pela Bahia;
Dez, doze, quatorze léguas
Tiravam eles por dia [...].
(GOMES DE BARROS, 2002, p. 2-3).

A viagem, que representa, portanto, um tópico literário dos livros de cavalaria, do romance picaresco e de seus correlatos populares nordestinos - os folhetos de cordel - apresenta-se também no romance de Suassuna, embora não com a dimensão que recebe nos gêneros espanhóis. Será ela um dos marcos mais adequados para constatar esse caráter dual do personagem, por acentuá-lo marcadamente. À margem de representar uma oportunidade para explicitar esse dualismo de Quaderna, segundo Ferreira (1993, p. 61), referindo-se ao cordel, na viagem “encontra-se uma verdadeira fórmula, que também é uma poética e uma comunicação intensiva”. Suassuna resgatará essa possibilidade nos episódios da já mencionada viagem ao seminário, durante a qual o personagem “descobre” a cara do diabo e, mais demorada e prosaicamente, na excursão a Serra Talhada, onde ficam as pedras do reino.

Quaderna, enquanto narrador, é dado a muitas digressões e interpolações, sendo talvez a maior delas, o embaralhamento temporal da

narrativa. Além de muitas, as digressões não se dão da mesma forma sempre. Registra-se uma grande diversidade de recursos adaptativos. A estrutura episódica da narrativa permite o uso desses recursos. No entanto, em lugar da interpolação de aventuras, usual nos livros de cavalaria e que neles retarda significativamente o desenlace, ou de apelar para o pretexto da contação de histórias por ou para um adjuvante do protagonista pícaro, Quaderna, em seu estilo confessional-informal, dirige-se, ele mesmo, em ocasiões, diretamente ao leitor, sem qualquer subterfúgio para pactuar com ele a mudança de tema, alegando um suposto cansaço mútuo para introduzir algum episódio mais ameno, em sua opinião; pode valer-se também de leituras que fazem Clemente, Samuel ou dos versos de Lino para introduzir alguma história que desejam contar ou ouvir (e, naturalmente, dar a conhecer aos leitores); pode até, movido pela emoção despertada por algum episódio vivido ou narrado, declamar versos de uma poesia ou folheto que, mesmo relacionados com a primeira, constituem uma novidade e um corte na narrativa principal, já ela mesma cortada cronologicamente. A inserção de imagens também pode ser considerada uma interpolação.

Na maioria dessas digressões ficam claras uma forte herança do folclore, marcado às vezes pelo sentido religioso e moral e, em outras, pela inclinação nordestina ao humor e ao riso. Esse acúmulo de histórias, a *amplificatio* narrativa deriva em *amplificatio verborum* muito próprio nos livros de cavalaria, e nos romances picarescos do século XVII. Para Quaderna não será nenhuma dificuldade levar adiante essa característica comum aos dois gêneros narrativos. Para isso, conta ainda com seus dois mestres com os quais se envolve em verdadeiros debates, constantes arengas e discussões.

Como se nota, Quaderna pode, nessas digressões ou interpolações, manter sua dualidade pícaro-cavaleiresca sem fazer cair no descrédito a narrativa e sem descaracterizar suas raízes, já que em algumas pode fazer uso de uma linguagem marcada pela oralidade e por isso informal e espontânea, e noutras, lançar mão dos floreios retóricos que dão asas a seus sonhos fidalgos. Tudo subordinado ao tema.

Essa pretensa fidalguia o levará a coadunar em si, uma vez mais, uma característica comum ao pícaro e ao cavaleiro: o princípio de serviço, que na picaresca manifesta-se como um imperativo vital - servir para comer - e no

segundo é uma escolha - servir a um Rei, Senhor feudal, a uma Dama ou à fé. Quaderna, já se disse, não aceita submeter-se a nenhum patrão, assim ele só serve a seu tio e padrinho, mantendo com ele uma relação próxima à de um vassalo. Como todo pícaro e cada cavaleiro, Quaderna deseja ascender socialmente, mais do que comida e bens materiais, ele quer fama e prestígio social, mas intui a correlação entre os primeiros elementos e os demais. Trabalhar não o levará à conquista de seus sonhos.

Em busca dessa fama, o pícaro procura “arrimarse a los buenos”, enquanto o cavaleiro encontra no desejo de conquista e legitimidade motivação mais nobre para sua ascensão. Quaderna, em busca de sua identidade como o cavaleiro, mantém como o pícaro, um projeto de ascensão calculado. A questão das origens aproxima em Quaderna mais uma vez um tema caro às narrativas de cavalaria e picaresca. E, embora ele tenha como o pícaro origens nada honrosas, ele constrói uma linhagem a partir das desonras de seus antepassados das quais tira a vantagem que lhe convém. Em lugar de tentar justificar sua marginalidade através dessa ascendência ele justifica seus “direitos dinásticos” uma história que transforma a sua, em uma linhagem real.

Quaderna dá relevo à história de amor apenas insinuada entre o Rapaz-do-Cavalo-Branco e Heliana Swanson, a princesa sonhosa de beleza sem par, como Oriana, buscando com isso minimizar o efeito escandaloso de sua relação com Maria Sáfrica, mulher casada e que, segundo diziam, era “possessa do Demônio”. (SUASSUNA, 2005, p. 173).

Suassuna cria um herói medroso, ainda assim, a exemplo do herói cavaleiresco, consegue se destacar em meio aos demais personagens e não se deixa obscurecer, nem por Sinésio, o personagem cuja descrição melhor se encaixa nos moldes míticos dos cavaleiros.

Em resposta à proposta realista da picaresca, de uma veracidade descarnada, contraposta à fantasia imaginosa dos livros de cavalaria. Suassuna cria um jogo complicado de referências, em que Quaderna, consciente ou não, metaforiza através do baralho.

Ele conjuga em seu romance a proposição temporal dos livros de cavalaria e do romance picaresco. Por ser o sertão esse espaço do destempo, anteriormente referido, o anacronismo que impregna a história converte a narrativa em um diálogo. Dialoga Suassuna com o presente, tal como faziam

os pícaros, mas também com o passado, não obstante exista essa moldura temporal precisa em sua história. Esse diálogo possível se dá pela literatura, mas se transcende o âmbito da ficção, isso se dá graças à permanência e transformação de certos mitos no âmbito de uma simbologia que as manifestações culturais locais propõem:

O sertão selvagem, duro e pedregoso vira o 'Reino da Pedra do Reino', e enche-se de Condes calamitosos e Princesas encantadas, eles vestidos de Pares de França das Cavalhadas, e elas de Rainhas do Auto dos Guerreiros. O pobre 'tabuleiro sertanejo' vira um enorme tabuleiro de Xadrez ou Mesa de Baralho, dourado pelo sol glorioso e ardente. (SUASSUNA, 2005, p. 466-7).

A costura que se faz de todas essas características está, literalmente, ao rás da pele de Quaderna. Seu nome, inicialmente ideado para ser Quaresma - alusão explícita ao grande personagem quixotesco de destino trágico - se arruma também de maneira a comportar uma fusão e encerrar uma proposta de sincretismo. Um quarto Clemente, outro Samuel, mais um quarto Suassuna, cabe-lhe o último quarto para si mesmo. Espremido entre um escritor intelectual - seu criador - e duas outras criaturas - como ele próprio - representantes dos pensamentos políticos de direita e de esquerda, sobrarão neste último quarto dessa quaderna, o homem possível, primordial, quem sabe, em estado puro, por assim dizer, sertanejo, arremediado, partidário do meio termo, avesso aos extremos, o dizedor, aprendiz de escritor.

Feito de vários pedaços, sobressai em Quaderna sua habilidade de dizer, de contar. Ao que parece que Suassuna/Quaderna intuem que a página vazia é que envenena. Equivale, tal como no conto das *Mil e uma noites*, à morte, como entende Todorov. Para ele "o livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência da narrativa significa a morte." (TODOROV, 1970, p. 127). O que de certa forma justifica o risco que corre Quaderna para empreender sua Demanda literária e a preocupação supersticiosa de Suassuna que teme terminar a trilogia integrada pela *Pedra do Reino* como primeira parte, por acreditar que, ao fazê-lo, morrerá. Afinal "O homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer. É o narrador

que o mata, pois ele não tem mais função.” A narrativa imperfeita é igual, nessas circunstâncias à morte” (TODOROV, 1970, p.129) Terá por isso Suassuna retirado de *Ao Sol da Onça Caetana* a função de secundar a *Pedra do Reino* na trilogia por ele proposta? A narrativa estava, em sua opinião, imperfeita porque havia muito dele mesmo em Quaderna, e o personagem perdera assim sua dimensão ficcional. A Demanda da Ilumiara é imperativa, uma Demanda da narrativa. Se Suassuna se acomodasse, seu livro não existiria, tal como disse Todorov, referindo-se às *Mil e uma noites*²⁴³.

Ideado por Suassuna como um dos personagens que “pertenciam” à história de Sinésio, Quaderna se rebela luciferinamente contra seu criador e reclama para si o protagonismo. Mas, como fazê-lo? Intui ele que roubando-lhe ao Criador seu papel, ou seja, tornando-se ele próprio um narrador, não desconfia que esse “roubo” constituirá, em realidade, uma espécie de colagem e não de subtração. Mesmo assim ainda lhe resta outro desafio, na história que ele contaria, de Sinésio Garcia-Barreto, seu pai e seus irmãos, que papel teria ele como personagem-adjuvante? Muito pequeno! Não conformado com o rol de narrador da história ele também descobre as possibilidades que esse papel lhe outorga e já que “a narrativa é sempre uma seleção” (TODOROV, 1970, p.132) lança-se na criação de sua própria história, na qual, certamente, se adjudicará o protagonismo que a narrativa inicial não lhe assegurava. Desta forma, ao final, o inquirido que responde sobre os “acontecimentos que o levaram à cadeia” entre os quais o assassinato do tio e padrinho, poderia ser, em realidade, a defesa de uma acusação de parricídio, da qual só poderia ser absolvido se sua história fosse afinal digna de ser narrada e se sua narrativa fosse igualmente digna de sua história.

Competente, Quaderna faz bom uso das palavras para criar as coisas ao invés de limitar-se a refleti-las. Assim se converte em criador, rebelado em sua condição de criatura. Faz bom uso da história e das estórias para criar a sua própria, garantia de sua “vida”. Mas, paradoxalmente, ao convocar para si e para sua narrativa a atenção do leitor, ele acaba transformando sua história em moldura. Nesta, há a superposição de imagens e a mescla se intensifica. O resultado desse jogo é que se Suassuna lança mão

²⁴³ Cf. TODOROV, 1970, p. 132.

de sua ascendência literária, onde, a despeito da forte presença do elemento cultural popular, os livros de cavalaria e o romance picaresco estão presentes também em sua forma narrativa erudita original (*Amadís*, *Lazarilho...*), Quaderna lança mão de sua própria ascendência literária onde essas fórmulas se apresentam, em sua temática, sob o envoltório que lhe empresta o romanceiro popular, ou, o romance erudito nacional.

Conclusão

A Demanda religiosa e a Demanda política são, reiteradamente, citadas pela crítica e pelos estudiosos, como somatórias da demanda literária proposta no *Romance d' A Pedra do Reino*, uma vez que a mescla é parte fundamental do modelo estrutural do romance. Pareceria, no entanto, considerando a sequência lógica, e não apenas cronológica da narrativa dos fatos, que tanto a primeira como a segunda se subordinam no final das contas à terceira. A Demanda política surge claramente vinculada com a morte do tio e o desaparecimento do primo de Quaderna, com os interesses financeiros que desses acontecimentos advêm e, em Quaderna, com a criação da ascendência real que justifique esse tipo de ambição. A Demanda religiosa está fortemente atrelada à primeira, uma vez que surge como consequência do fervor religioso do povo e do proveito que muitos tiram dessa fé manifestamente primitiva.

A Demanda artística (literária, sobretudo), é a que interessa especialmente a Quaderna e a Suassuna. Em busca de sua obra de gênio da raça, o personagem subordina tudo o mais. A essa Demanda também se subordina o escritor Ariano Suassuna. Sua obra persegue a síntese da identidade nacional, que ele intui ser compósita. Mas, ela persegue, acima de tudo, o desejo de restituir a paradoxal diversidade no seio dessa cultura-síntese.

A Demanda literária de Suassuna sustenta-se mais solidamente sobre bases igualmente literárias, embora à sua narrativa compósita se possa adjudicar filiações a diversos gêneros narrativos, serão, entre esses, os *romans*, os livros de cavalaria e os romances picarescos que, direta ou

indiretamente - através das artes populares, em especial, o cordel -, moldarão mais pertinentemente a proposta literária do autor.

No livro de Suassuna a crônica histórica marca sua presença a partir da narrativa de episódios da história do país, no período referido na trama, o que é feito, porém, em tom memorialístico. Por outro lado, a estrutura episódica da narrativa emparenta-a com a estrutura folhetinesca. E o que dizer do material histórico que brinda importante suporte à narrativa? Analisando, porém, algumas especificidades do romance de Suassuna, retornamos aos modelos anteriormente mencionados como bases estruturantes da obra por alguns motivos que parecem afiançar essa assertiva.

No *Romance d' A Pedra do Reino* há uma narrativa em prosa, embora entremeada de versos, que conta a história de um herói fictício. A ficção preside a narrativa, a despeito de que essa se apoie em fatos históricos e lugares reais. Faz parte do projeto do escritor tecer conjecturas sobre o tema e a forma que pretende dar à sua obra, momentos nos quais, abordará teorias suas e alheias sobre a arte de escrever e sobre os gêneros literários. Essa subordinação de todos os elementos a uma narrativa e a um narrador fictícios, não deixa dúvidas sobre a filiação da obra ao gênero do romance. O desenho dual do protagonista e narrador da história, que claramente tem no modelo do herói cavaleiresco e no anti-herói picaresco seus espelhos, e a repercussão disso nas demais estruturas da narrativa, são, de tal forma irrefutáveis que não há como não imaginar esses modelos narrativos “novelescos” em outro papel que não em linha direta de ascendência com respeito à obra do autor paraibano.

A esse dado haverá que considerar ainda o fato referido anteriormente, de que entre os vários mitos que aportaram ao Nordeste colonial, ganharam relevo e transcenderam no tempo, o mito cavaleiresco e o mito picaresco, que foram especialmente bem acolhidos, e, encarnados em personagens tipos, renderam frutos no seio da cultura popular como poucos.

A antinomia herói e anti-herói, caracterizada pelo cavaleiro e pelo pícaro, parece encerrar como extremos, uma totalidade que Ariano Suassuna elege não apenas na configuração do caráter de seu personagem, como também na configuração da obra.

Sua obra reclama a sua nordestinidade como caminho possível da universalidade, sem fechar nessa possibilidade a tradução única de uma literatura brasileira. A síntese das posições da direita e da esquerda dos mestres Clemente e Samuel defendida por Quaderna como sendo sua proposta, é, no entanto, uma picardia de Ariano Suassuna. Sua obra é qualquer coisa menos uma síntese dessas ideias. Ela é uma obra mesclada, que propõe na meta-narrativa o oposto do que faz na sua própria. Nela, embora estejam presentes noções e elementos dicotômicos como as matrizes fundadoras, erudita e popular, há uma grande diversidade. Isto responde, no entanto, a uma criteriosa seleção. Essa mescla, que envolve ainda, outras sub-categorias, como por exemplo, no âmbito da literatura de cordel, os mais variados ciclos, longe de configurar-se como mistura aleatória, aponta para uma composição com premeditada e articulada organização.

Interessa observar que essa vocação híbrida do texto também é perceptível nas sub-matrizes que o compõem. Assim é que, se, de uma maneira geral, os livros de cavalaria e o romance picaresco se cotejam bem mais por meio do eixo de suas diferenças, no texto em exame, ocorre uma amálgama dessas características. Estas são tão convergentes como das divergentes e definirão o perfil do protagonista - dual, ambíguo - e o da própria obra, de grande coerência formal e temática em sua proposta multiforme.

Quanto à matriz popular, também esta se define por um modelo compósito, haja vista as diferentes tipologias dos folhetos de cordel. Cada um com especificidades bem marcadas: romances de amor; de safadeza e putaria; cangaceiros e cavalarianos; de exemplo; de espertezas, estradeirices e quengadas; jornaleiros; de profecia e assombração, para citar apenas a classificação quaderniana. O narrador declara suas preferências, e, mais do que isso, destaca aqueles - estradeirices e quengadas, cangaceiros e cavalarianos - entre todos, responsáveis pela formação de sua história. Cabe então, mais uma vez, assinalar a noção do cálculo na seleção dos elementos de cada modelo e seu aproveitamento no *Romance d' A Pedra do Reino*.

Todas essas ideias levam a observação de que Ariano Suassuna é, antes de tudo, um leitor voraz, detentor de um manancial de histórias, de referências culturais variadas no sentido de abarcar tradições as mais díspares. Isso dá indicações de uma sua poética de leitura/escritura do texto literário: um

espaço múltiplo onde as diferenças convivem com harmonia. O popular e o erudito, o antigo e o atual, as re-escritas e atualizações de mitos e saberes, que em uma arquitetura multifacetada se oferecendo ao leitor na forma de um embate de referências livrescas. Do referencial particular de cada um dos leitores, nascerá uma nova mescla, uma vez que a leitura é uma forma de reconhecimento da experiência leitora do outro.

Que outros nomes poderiam ser dados a essas mesclas? confluências? convergências? interação? comunhão?

O trabalho de Suassuna ultrapassa o domínio da literatura, inscrevendo-se no âmbito da interação das artes, outra forma de reunir elementos diferentes. As imagens também são cuidadosamente trabalhadas de maneira a que estejam inteiramente relacionadas ao texto e a uma heráldica, onde o elemento local substitua o estrangeiro, sem, no entanto, extrapolar a sua fôrma, resultando em uma heráldica de marca local, mas com a mesma função a ela atribuída em sua origem.

Dos elementos da narrativa, Quaderna, o protagonista, se coaduna mais com essa noção de mescla. O retrato que o autor expõe do personagem já é um retrato compósito, multiangular, como já se disse. Sua personalidade dual é fruto dessa formulação dupla, onde convivem simultaneamente o herói cavaleiresco e o anti-herói picaresco. Como bem o disse Rachel de Queiroz no prefácio que escreveu para o livro:

No fim, a gente dirá que este livro é o próprio Suassuna. O livro e não seu protagonista Dom Pedro Dinis Quaderna; o Quaderna é o conceito que Suassuna faz dos homens, e a obra de Quaderna é o que ele espera dos homens. Nas contradições do comportamento do herói maldito e grotesco estão as contradições do seu coração, a ambivalência dos seus sentimentos. No fantástico cenário está a transfiguração do seu mundo sertanejo - como ele queria que esse mundo fosse, ou como imagina que é. Lembremo-nos de que Suassuna olha para esse mundo com a visão do exilado, ainda na adolescência arrancado ao seu sertão natal; por isso sempre o descreve muito belo e mágico; por isso tem recuo suficiente para descobrir o mistério onde os da terra naturalmente só vêem o cotidiano. (QUEIROZ, 2005, p. 17).

O texto de cordel, tradicionalmente ligado à oralidade e ao improvisado, vinculado, há muito, à xilogravura que ilustra suas capas e às vezes

seu interior, tem em Quaderna um aplicado estudioso, artífice e negociante. Assim, a incorporação das imagens ao texto atende também a um “chamado” das raízes populares dessa arte - a xilogravura - que há muitas décadas vem ilustrando esses livrinhos. O Cordel será cartilha, o ABC literário de Quaderna e de Suassuna.

A história do Romance d’ A Pedra do Reino é uma mistura de narrativa (pseudo-autobiografia) e uma meta-narrativa que são os procedimentos composicionais por ele referidos. Isso resulta ainda em uma superposição de Suassuna/Quaderna. Que grau de distanciamento se pode efetivamente aferir entre os dois? A figura do autor empírico se superpõe à do protagonista (pretenso autor textual). Desta forma, o trabalho do leitor é um trabalho de descobrimento, talvez mais do que o que usualmente ocorre, em função da idiosincrasia desse texto eclético, para uma leitura recriadora. A leitura, pela fluidez do texto, oferece-se agradavelmente ao leitor, porém, para perceber as nuances desse jogo de decifração que lhe propõe. O leitor deve estar inteiramente rendido à convocação do autor, só assim poderá descobrir que seu encanto pela picaresca e pela cavalaria vem, na verdade, de um certo espelhismo, do reencontro que elas lhe proporcionam de

[...] um espírito correspondente ao do Sertão, do Nordeste e do Brasil, o espírito do romanceiro e dos espetáculos populares nordestinos, as mesmas lutas sangrentas; o épico; as vinditas familiares [...] as fomes das grandes secas e epidemias, com seus cortejos de misérias, sofrimento e morte; as legendas; a crítica social; as burlas; o ódio; o riso violento e desmedido – tudo isso alçado, porém, às alturas do trágico e do cômico, pela força arrebatadora e transfiguradora do mítico. (SUASSUNA, 2008, p. 215).

BIBLIOGRAFIA DE ARIANO SUASSUNA

SUASSUNA, Ariano. Noturno. **Jornal do Commercio**, Recife, 07 out. 1945. (Suplemento Cultural).

_____. **Uma mulher vestida de sol**. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

_____. Almanaque Armorial do Nordeste. **Jornal da Semana**. Recife. Publicado em: 20 maio. 1973.

_____. **Libreto do espetáculo “Programa da Orquestra Romançal Brasileira”**. Recife: Teatro Santa Isabel, Prefeitura Municipal de Recife, 1976.

_____. O Movimento Armorial. Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, v.4., n.1., p. 39-64, jan./jun. 1977. In: TELES, Arlindo (coord.). **Movimento Armorial – Regional e Universal**. Recife: Maga Multimídia. 1 CD-ROM.

_____. Posfácio. In: MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1977. p. 181-184.

_____. Nota do autor. In: _____. **História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romançal brasileira – Ao sol da Onça Caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 128 – 135.

_____. **História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romançal brasileira – Ao sol da Onça Caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977

_____. Hora do banquete - Entrevista de Ariano Suassuna cedida a Geneton Moraes Neto. **Jornal O Globo** - Prosa & Verso. Publicado em: 06 out. 96. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/gene01.html>>. Acesso em: set. 2010.

_____. Ao sol da prosa brasileira. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 10, p. 94-110, 2000. [Rinaldo Gama e Antonio Fernando de Franceschi].

_____. **A Onça Castanha e a Ilha Brasil:** uma reflexão sobre a cultura brasileira. Recife, PE: Interativa, 2003. (Projeto Virtus)

_____. **Iniciação à estética.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2004a.

_____. Ariano Suassuna entrevistado por Lênia Márcia Mongelli. **Signum**, São Paulo, v. 6., n.6., p. 211-239, 2004b.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. **Seleta em prosa e verso.** Organização de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **Almanaque Armorial.** Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ARIANO SUASSUNA

FELDMAN, Ilana. A Pedra do Reino: A *opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho. Extraído de: editoria@revistacinetica.com.br. **Olhares**. Publicado em: jul.2007. Disponível em: www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm. Acesso em: 28 fev.2010.

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

LEAL-MCBRIDE, Maria-Odilia. **Narrativas e Narradores em A Pedra do Reino**, estruturas e perspectivas cambiantes. New York: Peter Lang Publishing, 1989.

LEITÃO, Cláudia. **Por uma ética da estética:** uma reflexão acerca da “Ética Armorial” Nordestina. Fortaleza: UECE, 1997.

LEMOS, Anna Paula Soares. **Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino.** 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://migre.me/4g3j8>. Acesso em: 18 jun. 2010.

LIND, Georg Rudolf. Ariano Suassuna, Romancista. **Colóquio**, Lisboa, n. 17, p. 29-44, jan. 1974.

MICHELETTI, Guaraciaba. O Romance de Cavalaria. In: _____. **Na confluência das formas** – Estudo de uma narrativa compósita: *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. 1982. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Linguística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982. p. 57-66.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **A Ilha baratária e a Ilha Brasil**. Natal: UFRN, 1996.

_____. **O Circo da onça malhada**: Iniciação à obra de Ariano Suassuna. Recife: Artelivro, 2000.

_____. **O Pai, o Exílio e o Reino**: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1999.

NÓBREGA, Antônio; SUASSUNA, Ariano. Romance da filha do imperador do Brasil. In: NÓBREGA, Antônio. **Lunário Perpétuo**. São Paulo: Brincante Produções Artísticas Ltda., 2002. 1 CD. Faixa 3.

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

QUEIROZ, Rachel de. Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. **O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 15-17.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Monografia – UNICAMP, São Paulo: Ed. Unicamp, 1999.

_____. O decifrador de brasilidades. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Ariano Suassuna. n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p.94-110.. [Rinaldo Gama e Antonio Fernando de Franceschi].

_____. Roteiro para a leitura do *Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. _____. (Org.). **A literatura na Paraíba**. Ontem & hoje. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989.

_____. Uma epopéia do sertão. In: SUASSUNA, Ariano. **História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão**: romance armorial e novela romanesca brasileira – Ao sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. xiii – xvi.

_____. **Le Roman de Chevalerie et son Interprétation par un Écrivain Brésilien Contemporain**: A Pedra do Reino e Ariano Suassuna. Paris, 1974. Mémoire de Maîtrise - Université de Paris III.

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

VASSALO, Ligia. O Grande teatro do mundo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Ariano Suassuna. n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p.147-180.. [Rinaldo Gama e Antonio Fernando de Franceschi].

BIBLIOGRAFIA SOBRE MOVIMENTO ARMORIAL

BRANDÃO, Jeanine. **Vídeo Armorial**. Recife: Projeto Experimental da UFPE / Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, 1991. [Roteiro, produção e direção de Jeanine Brandão.].

CAMPOS, Maximiano. **Sem lei nem rei**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

_____. A Pedra do Reino. In: SUASSUNA, Ariano. **O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 745-754.

CARVALHO, Eleuda de. **Cordelim de novelas da Xerazade do Sertão ou Romance da Pedra do Reino, narrativa de mediações entre o arcaico e o contemporâneo**. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1998.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial** – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970 – 1976). Pernambuco: Editora Universitária, UFPE, 2000.

TINHORÃO, JB. CD Armorial (1974). In: **Vídeo Armorial**. Roteiro, produção e direção de Jeanine Brandão. Recife, 1991. [Projeto Experimental da UFPE/Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda]. Edição e textos de Carlos Newton Jr., 1 Vídeo-CD (ca.s/t).

BIBLIOGRAFIA DE/SOBRE ROMANCE PICAresco

ALEMÁN, Mateo. Guzmán de Alfarache. In: VAL, Joaquín de (Ed.). **Novela Picaresca – Textos escolhidos**. Madrid: Taurus Ediciones, 1967. p. 219 – 419.

ALFARO, Gustavo A. **La estructura de la novela picaresca**. 1977. Tese – Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977. p. 21-22.

BRAIDOTTI, Erminio. Genealogía y licitud de la designación “novela picaresca”. In: CARRILLO, Francisco. **Semiolingüística de la novela picaresca**. Madrid: Ed. Cátedra, 1982, p. 101-119.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem (Caracterização das **Memórias** de um sargento de milícias)”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Universidade de São Paulo, n. 8, 1970, p. 67-89.

CARO BAROJA, Julio. Prólogo. In: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; CEA GUTIÉRREZ, Antonio. **Fuentes etnográficas en la novela picaresca española**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Miguel de Cervantes, 1984.

CORDERO CUEVAS, Idalia. **El Buscón o la verguenza de Pablos y la ira de don Francisco**. Madrid: Playor, 1987.

CORONEL RAMOS, Marco Antonio. “Estructuras satíricas de los relatos picarescos”. In: VAILLÓ, Carlos; VALDÉS, Ramón. **Estudios sobre la sátira en la literatura española del siglo de oro**. Madrid: Castalia, 2006. p. 35-49.

or

FRANCIS, Alan. **Picaresca, decadencia, historia** - Aproximación a una realidad histórico-literaria. Madrid, Gredos, 1978.

GILI Y GAYA, Samuel. La novela picaresca en el siglo XVI. In: DÍAZ PLAJA, Guillermo (Dir.). **Historia general de las literaturas hispánicas**. Barcelona: Barna, 1953, Tomo III.

GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo, Ática, 1988.

_____. **A saga do anti-herói**. São Paulo, Nova Alexandria, 1994.

_____. Lazarillo de Tormes: Estudio crítico. In:_____. (Org.). **Lazarillo de Tormes**. Ed. bilingüe. Tradução de Heloisa Costa Milton e Antonio R. Esteves; revisão da tradução de Valeria de Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 185-217.

LA VIDA de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Introducción, texto íntegro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Antonio Rey Hazas. Madrid: Editorial Castalia, 1989.

LA VIDA de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Edición, introducción y notas de Aldo Ruffinato. Madrid: Editorial Castalia, 2001.

LÁZARO CARRETER, Fernando. **Lazarillo de Tormes en la picaresca**. Madrid: Editorial Ariel, 1978.

PALMA-FERREIRA, João. **Do Pícaro na Literatura Portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e língua Portuguesa, 1981.

MARAVALL, José Antonio. "La aspiración social de medro en la novela picaresca". In: **Cuadernos hispanoamericanos**. 312. Jun., 1976, p. 611.

QUEVEDO, Francisco de. **El Buscón**. Madrid: EDIMAT LIBROS, S.A., 1999.

REY HAZAS, Antonio. Introducción. In: **La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades**. Introducción, texto íntegro, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Antonio Rey Hazas. Madrid: Editorial Castalia, 1989.

_____. **La Novela Picaresca**. Madrid: Grupo Anaya, 1990.

RICO, Francisco. **La novela picaresca y el punto de vista**. 2. ed. corregida y aumentada. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976.

_____. Nuevos Apuntes sobre la carta de Lázaro. In: _____. **Problemas del Lazarillo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. p. 413-425.

_____. **La Novela Picaresca y El Punto de Vista**. Barcelona: Seix Barral, 2000.

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. **La nave de los pícaros** – Investigaciones sobre la novela picaresca. Peru: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005.

SOBEJANO, Gonzalo. Lope de Vega ante la picaresca. **Actas VII do Centro Virtual Cervantes**, 1980. Disponible em: <http://migre.me/4g3hj>. Acceso em: 22 out. 2010.

TALÉNS, Jenaro. **Novela picaresca y práctica de la transgresión**. Valencia, Júcar, 1975.

ÚBEDA, Francisco López de. La pícara Justina. In: **La novela Picaresca española** – Toda la novela picaresca em um volumen. Edición de Florencio Sevilla. Editorial Castalia, 2001, p. 398.

BIBLIOGRAFIA DE/SOBRE LIVROS DE CAVALARIA E TEMAS AFINS

ALVAR, Carlos; LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (Ed.). **Libros de caballerías castellanos: una antología**. Barcelona: Novoprint, S.A., 2004.

BELTRÁN, Rafael. Invenciones Poéticas en *Tirant lo Blanc* y Escritura Emblemática en la cerámica de Alfonso El Magnánimo. In: CACHO BLECUA, Juan Manuel (Coord.). **De la literatura cabaleresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 59 – 93.

BUENO SERRANO, Ana Carmen. Los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516): el ‘dolor de las dueñas’. In: **Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval** (León, 20-24 de septiembre de 2005), eds. Armando López Castro; Luzdivina Cuesta Torre, v. 1, León: Universidad de León, p. 357-366, 2007.

DONALD FOGELQUIST, J. “La narrativa estructural en el *Amadís*” In: _____. **El Amadís y el género de la historia fingida**. Madrid: Porrúa, 1992.

DURÁN, Armando. **Estructura y Técnicas de la novela sentimental y caballeresca**. Biblioteca Románica Hispánica. Dirigida por: Dámaso Alonso. II. Estudios y Ensaïos, 184, Madrid: Editorial Gredos, S.A, 1973.

EISENBERG, Daniel; MARÍN PIÑA, María Carmen. **Bibliografía de los libros de cavallerias castellanos**. Saragozza: Prensas Universitarias de Saragozza, 2000.

_____. **Romances of Chilvary in the Spanish Golden Age**. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta – Hispanic Monographs, 1982.

ESTEBAN ERLÉS, Patricia. Aproximación al estudio de la magia en los primeros libros del ciclo amadisiano. In: CACHO BLECUA, Juan Manuel (Coord.). **De la literatura caballeresca al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 185 – 199.

FRONTÓN, Miguel Ángel, Del Olivier de Castille al Oliveiros de Castilla: Análisis de una adaptación caballeresca. **Revista Críticón**. Centro Virtual Cervantes, n. 46, 1989, p. 73. Disponible em: <http://migre.me/4g3gz>. Acceso em: 19 abr. 2010.

GARCÍA GUAL, Carlos. **Historia del rey Arturo y de los nobles errantes caballeros de la Tabla Redonda**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____. **Primeras novelas europeas**. Madrid: Ediciones Istmo, 1988.

GIL-ALBARELLOS, Susana. **Amadís de Gaula y El género caballeresco en España**. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 1999.

GONZÁLEZ, Cristina. **Libro del Caballero Zifar**. Edición de Cristina González. Catedra: Letras Hispánicas, 2001.

INFANTES, Víctor. La narrativa caballeresca breve. In: LACARRA, María Eugenia (Ed.). **Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca**. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, p. 165-181.

JIMÉNEZ, Mérida. Los libros de caballerías en América. In: **Tirant**: Butlletí informatiu ibibliogràfic, ISSN 1579-7422, N.º.10, 2007. Disponible em: <http://migre.me/4g3fR>. Acceso em: 16 jul. 2010.

LA BÚSQUEDA del Santo Grial. Biblioteca artúrica, Alianza Editorial: Madrid, 2002.

LLITERAS, Margarita. El Caballero del Cisne. In: **THESAURUS**. XLVIII. N. 2, 1993. Centro Virtual Cervantes. Disponible em: <http://migre.me/4g3f4>. Acceso em : out.2010.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. **Antología de libros de caballerías castellanos**. Salamanca, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. XVI.

LUNA MARISCAL, Karla Xiomara. Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio. In: CACHO BLECUA, Juan Manuel (Coord.). **De la literatura caballerescas al Quijote**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 347 – 359.

MARTORELL, Joanot. **Tirante el Blanco**. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 2006.

MÉRIDA JIMÉNEZ. **Los libros de caballerías en América**. In: Tirant: Butlletí informatiu ibibliogràfic, ISSN 1579-7422, N.º.10, 2007. Disponible em: <http://migre.me/4g3dY>. Acceso em: 15 set. 2010.

NERI, Stefano. **Antología de las Arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

PANTOJA RIVERO, Juan Carlos. Introducción. In:_____. (Ed.). **Antología de los poemas caballerescos castellanos**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. p. 13-60.

PEREIRA, Rita de Cássia Mendes. A Literatura Arturiana na Idade Média: fontes, transformações e permanências. **Revista Brathair** 8 (1), 2008, p. 93-105, ISSN 1519-9053. Disponible em: <<http://www.brathair.com>>. Acceso em: 18 jan. 2010.

SAINZ DE LA MAZA, Carlos. **La interlocución en el origen de los libros de caballerías: las Sergas de Esplandián** - Carlos Sainz de la Maza. En *Criticón*

(Toulouse), nums. 81-82, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 301-316.

_____. Prólogo. In: MONTALVO, Garci Rodriguez de. **Las Sergas de Esplandián**. Madrid: Castalia, 2003.

SALES DASÍ, Emilio José. **La aventura caballeresca**: epopeya y maravillas. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Casa de la Entrevista C/ San Juan, s/n, 2004.

SALTARELLI, Thiago César Viana Lopes. Três Modelos de Virtude do Cavaleiro na Tradição Literária Arturiana. **Revista Interdisciplinar**, ano IV, V. 8, p. 125-132, jan-jun de 2009, ISSN 1980-8879. Disponível em: <http://migre.me/4g3dh>. Acesso em: 10 nov. 2010.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Le Roman de Chevalerie et son Interprétation par un Écrivain Brésilien Contemporain**: A Pedra do Reino e Ariano Suassuna. 1974. Mémoire de Maîtrise – Université de Paris III, Paris, oct. 1974.

TORRES ASENSIO, Gloria. **Los Orígenes de La literatura artúrica**. Barcelona: Ediciones de la Universitat de Barcelona, 2003. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=htFHOV3-UqUC>. Acesso em: 10 nov. 2010.

TRÉBUTIEN, Guillaume S. (Ed.). **Un Dit d'aventures**. Paris: Chez Silvestre Libraire, 1835. Disponível em: <<http://books.google.com/>>. Consulta em: 20 mar. 2010. (completo).

VIÑA LISTE, José María. Introducción. In:_____. (Ed.). **Textos medievales de caballerías**. Madrid: Ediciones Cátedra, (Grupo Anaya, S.A.), 2001. p. 13-71.

BIBLIOGRAFIA DE/SOBRE FOLHETOS DE CORDEL

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999. (Histórias de Leitura)

ADAM, Moses. A morte de Lampião. **Revista Recanto das Letras**, 07 jun. 09. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/cordel/1731343>>. Acesso em: 20 out. 2010.

BARROS, Leandro Gomes de. **A vida de Cancão de Fogo**. 1. ed. v. 2. Fortaleza: TUPYNANQUIM EDITORA/ABC – ACADEMIA BRASILEIRA DE CORDEL, 2002.

CARO BAROJA, Julio. **Ensayos sobre la literatura de cordel**. Madrid: Ediciones Istmo, 1990.

FACHINE BORGES, Francisca Neuma. Literatura de cordel: De los orígenes europeos hacia la nacionalización brasileña. In: **Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos**, VI, 1996.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel - No Passo das Águas Mortas**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FRANÇA, Antonio Queiroz; RINARÉ, Rouxinol do. **Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos**. Fortaleza: Tupynanquim, 2002. Vol.III (Série Heróis e mitos brasileiros).

KUNZ, Martine. **Cordel. A voz do verso**. Fortaleza: Secult/Museu de História do Ceará, 2001.

LIMA, Arievaldo Viana. **Acorda cordel na sala de aula**. Fortaleza: Ed. Queima Bucho/Tupynanquim, 2006.

LUYTEN, Joseph M. **A ilustração na literatura de cordel**; Comunicações e Artes (8), Escola de Comunicações e Artes, S.Paulo, 1979.

_____. **O que é Literatura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção primeiros passos).

_____. **O que é Literatura de Cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Coleção primeiros passos; 317).

PACHECO, José. **A chegada de Lampião ao Inferno**. Pernambuco: Editora Coqueiro, 2006. Disponível em: <http://migre.me/4g3c4>. Acesso em: 20 out. 2010.

PELLEGRINI FILHO, Américo. **Literatura de Cordel continua viva no Brasil**. Disponível em: <http://www.bahai.org.br/cordel/viva.html>. Acesso em: 14 fev. 2010.

SINDEAUX, José Rodrigues. **História do Herói Vaqueiro Zé Romão na pega de Bois Barbatãos**. Fortaleza: Edição do autor, s/d. (Cordel)

TAVARES JUNIOR, Luiz. **O Mito na Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, J. Capistrano de. **Capítulos de História Colonial**. 4. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1954.

ABREU, Márcia. A biblioteca e a feira – considerações sobre a literatura de folhetos nordestina. In: DIAS, Flora; SÜSSEKIND, Tânia. (Orgs.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p. 424 – 434.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste**. Prefácio de Margareth Rago. 3. ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALMEIDA, Ângela. **Encantaria da pedra: o espaço estético no sertão e na obra de Flávio Freitas**. Natal, RN: NAC-UFRN, 2002. 152 p.

ALMEIDA, Manuel A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Klick Editora, 1997. (Coleção Livros – O Globo – Volume 5).

ANTOLOGÍA DE POETAS LÍRICOS CASTELLANOS. — **VIII: Romances viejos Castellanos** (primavera y flor de romances) publicada con una Introducción y notas por d. Fernando Wolf y d. Conrado Hofmann. Segunda edición corregida y adicionada por d. Marcelino Menéndez Pelayo de la real academia española. T.3. Disponível em: <http://migre.me/4g3aL>. Acesso em: 02 abr.2010.

ARCIPRESTE DE HITA, Juan Ruiz. **Libro de buen amor**. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1999.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 19-52.

ASSARÉ, Patativa do. A Triste partida. In: **Cordéis e Outros Poemas** (Org. Gilmar de Carvalho). Fortaleza: Edições UFC, 2006, p. 9-13.

AYALA, Francisco. “La invención del Quijote.” In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Ed. del IV centenario. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004. p. XXIX – XLIII. ci, 1249 p.

BACKES, Jean-Louis. O Graal. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução feita a partir do Francês: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura /FLACS/MIS, 1996.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BELLEAU, André. **Un intellectuel dans la salle?** Montreal : Primeur, 1984.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Brigam Espanha e Portugal no sertão do Ceará**. Disponível em: <http://migre.me/4g2Wq>. Acesso: 26jun.2010.

BUTOR, Michel. Na fronteira das linguagens. In: **Guia de Artes**. Entrevista concedida a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg, p. 30-36, s/d.

CANAVAGGIO, Jean (org). **Historia de la Literatura Española**. La Edad Media. Barcelona: Ariel, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. In: **Colóquio Letras (65)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul. 1981.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CARDOSO SALLES, Maria Inês Pinheiro. **Cicatrices submersas d'Os sertões**. Descartes Gadelha e Euclides da Cunha em correspondência. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, 2000.

_____. Reviviscências de Canudos. **Revista Livro Aberto**, Grupo Editorial Cone Sul, São Paulo, ano 4, n. 20, p. 52-54, maio/jun 2001.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1992.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz – Cultura e memória**. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. O Oral e o escrito em Patativa do Assaré. In: **Pássaro liberto**. Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

_____. **Xilogravura – Doze escritos na madeira**. Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001. (Coleção outras histórias, 5)

CASCUDO, Luis da Câmara. **Cinco livros do povo**. João Pessoa – Paraíba: Editora Universitária, 1979.

_____. **Mouros, Franceses e Judeus – Três presenças no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2001.

CERVANTES, Miguel de. La ilustre fregona. In: **Novelas ejemplares II**. [S.l.]: PLM Ediciones, 1995. p. 121-190.

_____. **Novelas ejemplares**. Barcelona: Crítica, 2001.

_____. **Don Quijote de la Mancha**. Ed. del Instituto Cervantes. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004

_____. **Don Quijote de la Mancha**. Ed. del IV centenario. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004. ci, 1249 p.

CHARTIER, Roger (Org.). Do livro à leitura. In: **Práticas da leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

COROMINAS, Joan. **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana**. Vol.III, Madrid: Gredos, 1955-1957.

CORONEL RAMOS, Marco Antonio. Estructuras satíricas de los relatos picarescos. In: VAILLÓ, Carlos; VALDÉS, Ramón. **Estudios sobre la sátira en la literatura española del siglo de oro**. Madrid: Castalia, 2006.

COSTELLA, Antonio F. **Breve História ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

COVARRUBIAS OROZCO, Emilio. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Madrid: Melchor Sanchez, 1674. fol.141v. Disponível em: <http://migre.me/4g2Ya>. Acesso em: 23 jun. 2010.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. 31. ed. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília, 1982.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europea y Edad Media latina**. V. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

DEL PRIORE, Mary. **Cadernos Pagu**. v. 4. 1995, p. 49-74. Disponível em: <http://migre.me/4g2Zt>. Acesso em: 27 out. 2010.

DENNYS, Rodney. **The Heraldic Imagination**. New York: Clarkson N. Potter, 1975.

DÍAZ VIANA, Luis. **El romancero**. Madrid: Grupo Anaya, 1990.

DOURADO, Gustavo 2008. Disponível em: <http://migre.me/4g30q>. Acesso em: 15 mar. 2008.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. **Diccionario de términos literarios**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa** - Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Coordenação e Edição Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 3. ed. Rev. e Atual. Curitiba, PR: Positivo, 2004. 2120 p.

FERRER, Eulalio. **El Lenguaje de las Trilogías**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

FLORES, Célia Navarro. **Da palavra ao traço: Don Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia del Toboso**. 2007. 298 Folhas. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. Iconografia e poética no Quixote. In: **Interdisciplinar**. v. 3, n. 3, p. 62-76 - jan/jun de 2007. Revista on-line. Disponível em: <http://migre.me/4g30X>. Acesso em: 26 jun. 2010.

FREIXINHO, Nilton. **O Sertão arcaico do Nordeste do Brasil** – Uma releitura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.

GALVÃO, Walnice Nogueira. No tempo do rei. In: **Saco de gatos**. Ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 1998.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F.; GONZÁLEZ VESGA, J. M. **Breve Historia de España**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GODOY, Marcio Honório de. **Dom Sebastião no Brasil**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

GOMES DE MATOS, Pedro. Fatores de limites geográficos. Revista do Instituto do Ceará. Disponível em: <www.institutodoceara.org.br>. s/p **Revista Brasileira de Ciências Farmacêuticas**, São Paulo, v. 42, n. 2, p. 223-235, 2006.

GONZÁLEZ, Mario. **Leituras de Literatura Espanhola** (da idade média ao século XVII). São Paulo: Letraviva, 2010.

GRUNSPAN-JASMIN, Elise. **Lampião, Senhor do Sertão**: Vidas e Mortes de um Cangaceiro. Tradução de Maria Celeste Franco Faria Marcondes e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://migre.me/4g32k>. Acesso em: 10 nov. 2010.

GUERREIRO, Manuel Veiga. Literatura Popular: Em torno de um conceito. In: **História da Literatura Popular Portuguesa** - Manuel Veiga Guerreiro. 2.ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 10. Disponível em: <http://migre.me/4g32Y>. Acesso em: out.2010.

GUILLÉN, Claudio. Para el estudio de la carta en el renacimiento. In: LÓPEZ BUENO, Begoña. (Org.). **La epístola**. Salamanca: Universidad de Sevilla - Secretariado de publicaciones, 2000. p. 100 -127.

_____. Toward a definition of the picaresque. **Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History**. Princeton: Princeton Univ. Press, 1971.

_____. **The Anatomies of Roguery. A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature**. Cambridge: Harvard University, 1987.

_____. **Entre lo uno y lo diverso**. Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 2005.

HERMAN, Jacqueline. **No Reino do Desejado:** a Construção do Sebastianismo em Portugal nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JASMIN, Élise. **Cangaceiros.** Coordenação Geral Ricardo K. Albuquerque; Vera Ferreira Nunes; J. Tradução por B&C Revisão de Textos. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2006.

JEANMAIRE, Federico. **Una lectura del Quijote.** Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. / Seix Barral, 2004.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. **Intertextualidades.** Coimbra: Almedina, 1979. p.14 -19

KOTHE, Flávio R. **O Herói.** São Paulo: Ática, 1985.

KUNDERA, Milan. **A Arte do Romance.** Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Disponível em: <http://migre.me/4g33V>. Acesso em: 17 jul. 2010.

LEAL, César. Tempo e vida na terra. Rio de Janeiro: Imago, 1998. In: _____. **Dimensões temporais na poesia e outros ensaios.** v.1 e 2. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. Prefácio. In: WECKMANN, Luis. **La herencia medieval del Brasil.** México: Fondo de Cultura Econômica, 1993, p. 9.

LOPES, José Reinaldo. A Saga do Santo Graal. **Revista História.** Disponível em: <http://migre.me/4g34D>. Acesso em: 06 abr. 2009.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARÍN, Juan María. **La revolución teatral del Barroco.** Madrid: Grupo Anaya, S.A., 1990.

MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1977.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. **Cervantes Comenta El Quijote**. Madrid: Ediciones Cátedra, (Grupo Anaya, S.A.), 2008.

MARTINS, Mário. Arte poética dos Cantadores Nordestinos em Ariano Suassuna. **COLÓQUIO**. n. 40. Lisboa: 1977, p. 5-19.

MARTINS, Wilson. “O romanceiro da pedra e do sonho”. **Cadernos de Literatura Brasileira** – Ariano Suassuna. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 111-128.

MELLO, Frederico Pernambucano de. Heróis e artistas: a saga de Lampião. In: JASMIN, Élise. **Cangaceiros**. Coordenação Geral Ricardo K. Albuquerque; Vera Ferreira Nunes; J. Tradução por B&C Revisão de Textos. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2006, p. 9 – 12.

MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (Coord.) **Nueva visión del Amor Cortés. El Amor Cortés a la Luz de la Tradición Cristiana**. Oviedo: Universidad, 1980, p. 163-175; 294-308.

_____. **Historia de la literatura española**. Vol. I (Edad Media). León: Everest, 1993.

_____. **Historia de la literatura española**. Vol II (Renacimiento y Barroco). León: Everest, 1999.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **De Cervantes y Lope de Vega**. Buenos Aires, Editora Espalsa - Calpe Argentina, S.A., 1943.

MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1970.

MESQUITA, Gustavo Lopes. 2008. **ANAIS DO II ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL**. Mneme – Revista de Humanidades. UFRN. v. 9. n. 24, Caicó (RN), 2008. ISSN 1518-3394. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>. Acesso em: abr. 2009.

MIRANDA, Wander Melo. Prefácio. In: GUTIÉRREZ, Ângela. **Vargas Llosa e o romance possível da América Latina**. Fortaleza: EUFC / Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p. 9-11.

MOSES ADAM. **A Morte de Lampião** - O Paladino e a Donzela. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/cordel/1731343>>. Acesso em: 07 mar. 2010.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada** – História, Teoria e Crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário Cristão**. Bauru, SP: EDUSC, 2000. (Coleção História).

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas** – Cultura popular. São Paulo: Editora Olho d'água, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José. **Ideas sobre el teatro y la novela**. Madrid: Revista de Occidente, S.A., 1982.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PLATAS TASENDE, Ana Maria. **Diccionario de términos literários**. Madrid: Espasa, 2000.

QUADROS, Antônio. **Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista**. Lisboa: Guimarães Editores, 1982.

RAMOS, Rafael. The Cervantes Society of America. In: **Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America**. v.22, 2002, p.193. Disponível em: <http://migre.me/4g35W>. Acesso em: 18 abr. 2010.

RÊGO, José Lins do. **Poesia e vida: ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. Universal, 1945.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIQUER, Martín. “Cervantes y El Quijote” In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Ed. del IV centenario. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004. p. XLV– LXXV. ci, 1249 p.

RIVERA, Jorge B. Notas preliminares. In:_____.(Org.). **El cuento popular**. Selección de textos y notas: Jorge B. Rivera. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1985. Disponível em: <http://migre.me/4g37c>. Acesso em: 10 nov. 2010.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. **La España de Don Quijote – Un viaje al Siglo de Oro**. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2005.

RODRÍGUEZ CACHO, Lina. **Manual de Historia de la Literatura Española**. Madrid: Castalia, 2009.

ROUBAUD, Sylvia. Eclosión de la novela. In: CANAVAGGIO, Jean et al. (Org.). **Historia de la Literatura Española – Tomo I – La Edad Media**. Barcelona: Ariel, 1994, p. 164-188.

RUBIO TOVAR, Joaquin. **La narrativa medieval: las orígenes de la novela**. Madrid: Anaya, 1990.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro. **El comercio de libros con América en el siglo XVII: El registro de los navíos en los años 1601/1649**. Disponível em: <http://migre.me/4g37U>. Acesso em: 08 abr. 2010.

RUIZ-BELLOSO, Diego Chozas. La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media. **Espéculo. Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponível em: <http://migre.me/4g38z>. Acesso em: 13 fev. 2010.

SALES DASÍ, Emilio José. Literatura de viajes y los libros de caballerías. In: BELTRÁN, Rafael. **Maravillas, peregrinaciones y utopía**. Valencia: Universitat de Valencia, 2002, p. 391-418.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Informação Pessoal**. Mensagem recebida por: inesufc@yahoo.com.br. Recebida em: 3 nov. 2008.

SCHILLING, V. **Brasil Historia**. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/brasil/indice.htm>. Acesso em: 12 abr. 2010.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TEMÓTEO, Jurandy. **A xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Cariri**. João Pessoa: A Província Edições, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Moysés Baumstein. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VARGAS LLOSA, Mario. **El pez en el agua**. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1993.

VIEIRA HELENE, Maria Augusta C. De bandidos y caballeros, de armas y de letras: estudio acerca de Don Quijote y Grande Sertão: Veredas. In: ZEA. Leopold. (comp.). **Historia y cultura en la conciencia brasileña**. México: Terra Firme/ Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 123-133.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, 1915. Disponível em: <http://p.download.uol.com.br/cultvox/livros_gratis/historia_da_literatura_brasileira.pdf> Acesso em: 16 jul. 2010.

WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. **Viagem ao Sertão Brasileiro**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, 1997.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WEBER DE KURLAT, F. Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*. In: **Revista de Literaturas Modernas**, n.5, 1966, p. 29-54.

WECKMANN, Luis. **La herencia medieval del Brasil**. México: Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V., 1993.

ANEXOS

ENTREVISTA CEDIDA POR ARIANO SUASSUNA A MARIA INÊS PINHEIRO
CARDOSO EM SUA RESIDÊNCIA, EM CASA FORTE, NA CIDADE DE
RECIFE EM NOVEMBRO - 2007

[...]

Inês - O senhor falou uma vez sobre “retratismo sociológico” (referindo-se a José Lins do Rego ou Graciliano)...

Ariano - Ele é naturalista, não é? Eu tenho uma grande admiração por ele, agora, a personalidade dele era assim. A minha não é, eu sou diferente. Eu tenho um lado brincalhão e poético que ele não tinha.

Inês - Tenho a impressão, e acho que não estou equivocada... O senhor mostra um Nordeste diferente, esse Nordeste castigado pelo sol, ele aparece, mas...

Ariano - Ele aparece.

Inês - Inclusive, a própria *Pedra do Reino* é um romance cuja paisagem é essa, mas, o elemento humano... a impressão que a gente tem, é que é ele o que de fato predomina e o que ameniza e dá vida a essa paisagem árida...

Ariano - É porque o nordestino é corajoso...

Inês - “É antes de tudo um forte”.

Ariano - É o forte, já dizia o nosso mestre Euclides. Então, ele enfrenta, enfrenta e quando a realidade impõe... Não sei se você se lembra, existe um capítulo chamado “O caso da estranha cavalgada”, acho que ali se diz tudo... Quaderna sabe, ele diz... Ele afirma que sabe que a vida é cinzenta, feia, mas que ele reage.

Inês - A mesma coisa das pedras quando ele chega lá e só vê o que lhe parece mijo de mocó e o Euclides Villar dá aquela pequena lição...

Ariano - Exatamente! Você veja que existe certa coerência, não é? Quer dizer, quando a realidade não corresponde, a gente tem o direito de ajeitar para que ela caiba nas métricas da poesia... E eu mesmo, na continuação frustrada que publiquei d’*A Pedra do Reino*, só publiquei uma parte e desisti, eu falo, quer dizer, pela voz do Quaderna... Quaderna fala que enfrenta a vida através de duas armas, o riso a cavalo e o galope do sonho, não é? O riso a cavalo é a parte do palhaço e o galope do sonho é a parte do rei e do profeta... Então, eu acho que é isso que encaminhou *A Pedra do Reino* para aquela forma na qual ela se encontra hoje.

Inês - Este outro comentário é um pouquinho longo, mas vou tentar sintetizar para o senhor... Meu orientador, o Prof. Mario Gonzalez, escreveu o livro *A Saga do anti-herói*, onde faz uma lista de obras que permitia uma leitura à luz da picaresca, obras brasileiras, entre as quais *A Pedra do Reino*. Em suas

considerações, o Prof. Mario ressalta, entre outras coisas, um aspecto meio quixotesco que se infiltra nesses personagens... E que na picaresca espanhola não estaria presente. Seria um certo idealismo, inclusive expressado, às vezes, em projetos políticos e o deixar um pouco de lado o individualismo do pícaro clássico... ele chama também atenção para o fato de que a maioria dos autores desses romances que ele cita são nordestinos ou do Norte, não é? No caso, o Carvalho Neto, que é maranhense autor de *Mi tío Atahualpa*, de Galvez, *Imperador do Acre*, o próprio *O Cogitário*, *A Pedra do Reino*, *O Tetranelo do rei*, são vários autores, e à lista dele eu acrescentaria mais dois... não sei se o senhor está familiarizado... mas tem *As Pelejas de Ojuara*...

Ariano - Sim, conheço, gosto muito! Fiquei até contente porque eu dei uma declaração dizendo que gostava e o autor me mandou, além de uma edição nova, um livro de poemas muito bom...

Inês - Ah! Ele é poeta? Ney Leandro...

Ariano - ...de Castro, poeta também.

Inês - E ainda tem mais um livro, que se chama *O proscrito*, de Ruy Tapioca. Esses dois livros, quando o Prof. Mario lançou o livro dele, ainda não haviam sido publicados, naturalmente faltaram na lista. Eu acredito que poderiam também ser lidos à luz da picaresca...

Ariano - Existe um outro, de um rapaz aqui de Pernambuco, que acho que talvez lhe interessasse, eu ainda não li mas, qualquer coisa, é *A Besta Fubana* e acredito que o autor desse livro... Você procure, que vai lhe interessar.

Inês - Pois bem. E o professor fala então outra coisa curiosa, a respeito dessa lista de livros: é que a maioria deles foi escrita na década de setenta e começo da década de oitenta, e ele relaciona isso a esse período de desencanto, não é? Do, digamos assim, fracasso do milagre brasileiro... Durante a ditadura, e a partir dessa afirmativa, ele aproxima isso do nascimento da picaresca clássica espanhola no período dos Astúrias, Carlos V, depois Felipe II, que proibiu, depois do *Lazarillo*, a publicação de livros daquela espécie.

Ariano - Foi?

Inês - ...mas logo depois, já no começo do século XVII, aparecem novos livros, aí a picaresca realmente se consolida. Posteriormente se chamou de picaresca, mas como gênero. E ele fala então na coincidência desses fatores, digamos assim, sociais, no desencadear desse gênero literário. O que é que o senhor acha? Existiria, por exemplo, no seu caso particular, *A Pedra do Reino* - quando o senhor o escreveu, alguma coisa desse desencanto pairava...

Ariano - Não digo desencanto, mas era um momento político muito difícil para mim. Porque, veja: eu sempre fui de esquerda, mas não sou marxista, e eu, no governo militar, tive problemas muito grandes de convivência com os marxistas, porque eles queriam que eu adotasse todo aquele código. Quando eu denunciava o imperialismo americano, eles achavam maravilhoso.

Inês - Aplaudiam?

Ariano - Aplaudiam, mas queriam que me calasse quando eu via Pasternak sendo perseguido, não é? E não ia admitir isso, então eu protestava, e resultado: eles começaram a dizer que eu era vendido ao ouro de *Wall Street*, e aí também comecei a dar fustigadas, fustigadas grandes neles. Uma ex-aluna, chamada Janice Japiassu, me ouviu várias vezes dizer, “você vão nos levar para uma ditadura de direita”. Eu disse várias vezes. Então, chegou o regime militar. Os militares não me incomodaram por causa das posições que eu tinha tomado, mas comecei a ser incomodado através de amigos queridos e fraternos, como Paulo Freire, por exemplo. Quando o golpe foi deflagrado, ele estava em Brasília e queria sair pra aqui. Porque sabia, ele dizia que sabia que ia ser preso, mas queria ser preso aqui. Aí fui procurar o comandante do IV Exército, que era general mas tinha uma fraqueza, gostava de música. Era um grande crítico musical, Antônio Carlos Muricy. Fui falar com o general Muricy, a quem conhecia através de um amigo. Disse, “olhe general, Paulo está escondido em Brasília” (na casa de um deputado de extrema-direita, mas que era amigo pessoal dele). Escondido. Eu disse, “ele quer vir pra cá, mas está com medo de ser preso no aeroporto” (os aeroportos eram todos vigiados). Aí o general me deu um salvo-conduto e disse: “diga a ele que mande apresentar isso ao general Geisel”, que era o comandante militar de Brasília, não era presidente ainda. E foi assim que Paulo chegou e eu fui recebê-lo aqui, e eu fui testemunha de defesa dele no processo que se moveu contra ele. Então, era assim, pessoas amigas, fraternas, minhas, que passaram a ser perseguidos. Então, eu fiquei quase desesperado, porque nem concordava com os marxistas que queriam a luta armada nem concordava com o pessoal do regime militar. Se você ler bem *A Pedra do Reino*, verá que cometi uma astúcia, não é? Tem muita coisa que estava ali como de 1938 que é de 68. Por exemplo, não sei se você se lembra que tem a morte de um jovem padre que era ligado ao bispo, aquele bispo em quem Arésio dá um murro. Aquilo não era um problema do sertão da Paraíba em 1930, aquilo era um problema daqui. O arcebispo era Dom Hélder e o padre chamava-se Henrique, apareceu morto naquelas condições como está lá descrito, entendeu?

Inês - Então, o senhor também, como os pícaros, usou a sua astúcia...

Ariano - Usei, usei, é claro, eu não era doido de escrever que era 68, se não, quem ia preso era eu! Outra coisa é uma coisa que ninguém percebeu muito na época e eu dou graças a Deus. O simples fato de Quaderna ser um intelectual ou pretenso intelectual, e estar respondendo a um inquérito, tá entendendo? Isso era um problema da época e eu coloquei pra ditadura de Getúlio o que eu queria dizer da ditadura que a gente tava vivendo... Tudo sob forma alegórica, assim, indireta...

Inês - Como a grande literatura sabe fazer...

Ariano - Eu não sou Cervantes não, mas Cervantes disse tudo o que quis dizer, mesmo com a Inquisição...

Inês - Recentemente escrevi um artigo, pesquisei minhas informações todas de uma edição recente da Real Academia (edição comemorativa pelos 400 anos, e de um livro de um escritor argentino chamado Federico Jeanmarie...) E ele, falando sobre algumas curiosidades da época de Cervantes, que a gente desconhece e ignora. Na edição princeps havia aquela gravura, o senhor já teve acesso? Que tem um leão semi-adormecido e uma ave de rapina...

Ariano - Já, já vi.

Inês - Tem toda uma explicação sobre aquilo. E o mais curioso: Quixote era escrito com X (referência ao castelhano Quijote), o X já estava em desuso...

Ariano - Era? Cervantes escrevia com X, era?

Inês - O primeiro era com X, e naquela época o X já estava em desuso. OTE é um sufixo pejorativo, tem um sentido meio pejorativo, então, logo na capa e na entrada, o leitor da época já sabia que se tratava de algum tipo de sátira, de escárnio, alguma coisa assim por conta do sufixo, do X em desuso... Outra coisa curiosa é que quando ele escreveu, o primeiro título era *El Ingenioso fidalgo de la Mancha*. Não se sabe se foi ele que pouco antes da publicação acrescentou ou se foi o editor. Mas imagine que coisa genial fizeram de última hora, não é? Todo mundo sabe quem é Dom Quixote, independente de ter lido o livro ou não.

Ariano – Sustento uma tese, Inês, acho que vai lhe parecer absurda, mas eu tenho pra mim que Cervantes começou querendo escarnecer do Quixote, depois se apaixonou pelo personagem.

Inês – E assim como o Quaderna ganhou vida e se impôs, também o Quixote se impôs ao Cervantes...

Ariano – Ele, inclusive, não sei se você já notou, existem coisas que são, digamos, contraditórias, eu to dizendo isso é elogiando Cervantes, mas você veja, é unanimemente aceito e inclusive é dito pelo próprio Cervantes que ele escreveu *Dom Quixote* para desmoralizar...

Inês – ...para pôr uma pedra lapidar no romance de cavalaria.

Ariano – Fez o maior elogio! Cervantes admirava muito Camões, mas ele, como poeta, era inferior ao prosador, e era inferior a Camões, então, descobriu que podia fazer um poema épico em prosa e cômico, ligado ao espírito da *Novela de Cavalaria*. Então, ele faz o maior elogio da *Novela de Cavalaria*... Deixa eu ver se eu encontro... Vou lhe mostrar, deixa eu ver se eu encontro...

(Ariano puxa uma edição antiga de *Dom Quixote* e folheia o livro, buscando a passagem que quer citar. Desligo o gravador por uns instantes e, quando Ariano volta e recomeça a falar, perco o começo de sua fala a respeito de leitores de *Dom Quixote*)

Ariano - ... (falando sobre Thomas Mann) Alemanha, né? Se exilou, porque estava começando a discordar do nazismo, ele se exila e na viagem leu *Dom*

Quixote... Ele depois escreveu algo como: “Pressinto que entre a novela humorística que é *Dom Quixote* e a épica existam semelhanças, se bem que isto não seja sustentável racionalmente”... Aí escrevi um artigo dizendo, pelo contrário, é inteiramente sustentável.

Inês – E o senhor publicou esse artigo?

Ariano – Acho que publiquei, sobre a presença do herói em ambos os casos, o herói maltratado pelo sangue na épica, maltratado pelo riso no *Dom Quixote*, e o ideal perseguido por todos dois. Acho que é inteiramente sustentável! É porque Thomas Mann não era professor de Estética, senão, ele teria descoberto.

Inês – Sobre o cantar de gesta e o cordel, as coincidências são muito grandes...

Ariano – Ah é, escrevi um ensaio uma vez sobre a literatura de cordel e eu a dividi em ciclos, e no ciclo do herói eu fazia essa aproximação...

Inês – Pois é, são presságios, pressentimentos que a gente tem... Percebi o seguinte, a épica castelhana, o poema de Mio Cid, que é o que nós temos quase completo. Ele tem um apego muito forte pela verossimilhança. Ao contrário da épica francesa [...] Tanto que até para aparecer o santo ao Cid o recurso é o onírico, ele sonha. Era um herói que vinha numa categoria da nobreza mais baixa, não é? E chegou a ser um grande herói, era o que o povo de Castela precisava pra se contrapor aos nobres de Leão, então tinha que ser um herói verossímil, aquele que saía das camadas da baixa nobreza e que se erguia, ... inclusive sobre o próprio rei Alfonso VI.

Ariano – Sei...

Inês – E então eu vejo que aqui a gente tem esses dois ciclos, que a Martine Kunz fala bem, do ciclo artúrico e do ciclo carolíngio, a gente mistura muito aqui, o cordel mistura, mas quando se fala sobre um fato verídico como, por exemplo, a morte daquele vaqueiro Raimundo de Jacó, que motivou a Missa do Vaqueiro, quando se fala sobre uma pessoa que representa o protótipo do herói sertanejo, eles não permitem que entre - e eu vi vários cordéis sobre o tema - nada que seja fantasioso ou fantástico, tem que ser uma coisa verossímil, uma coisa crível. Essa é uma das questões. O fato de o cantar de gesta ser anônimo e o cordel não é muito relativo, porque já peguei cordel onde o autor botava o nome e a pessoa que dedicou dizia assim, essa história de fulano ser o autor é história, eu é que sou o autor... Ter um autor é muito relativo, eles botavam às vezes os nomes de quem publicava, de quem editava, sem falar nas variações.

(Ariano encontra a passagem que queria ler e então comenta:)

Ariano - Ele diz que, fazendo uma novela de cavalaria, o autor pode se mostrar historiador, poeta e até homem de estado, aí diz, “a gente pode mostrar isso através de um herói que tenha a honestidade do piedoso Enéias

e a astúcia de Ulisses, e com isso, terminará fazendo uma obra épica, porque as epopéias tanto podem ser escritas em prosa como em verso”. Tá vendo? Quer dizer, evidente que ele estava pensando na obra dele.

Inês - Já que o senhor está falando em Cervantes... Não é nem só uma influência, como diz a Profª Idelette Muzart. Ela falou de uma presença tutelar do Cervantes na sua obra. Está certa?

Ariano – É verdade, é verdade.

Inês – Pois bem, a sensação que tenho é que aquela é uma obra faraônica, gigantesca no bom sentido, dentro do Quixote estão todos os gêneros de romance do século XVI, picaresco, bizantino, cavalaria, mourisco... Cada episódio, um gênero diferente, e a gente vê que a sua obra *A Pedra do Reino* também tem tudo isso. A Profª Guaraciaba Micheletti falou muito bem sobre todas os gêneros que tem na sua obra, memorial, folhetim... Ela não falou da picaresca, curiosamente, mas do romance de cavalaria, Acho que existe no seu projeto talvez, naturalmente não é uma coisa intencional, mas existe uma coincidência de propósitos. São propósitos ambiciosos, o seu e o de Cervantes,

Ariano – No caso dele, justificável.

Inês - Conversando uma vez com uma amiga, também professora de espanhol, Cleudene Aragão, a gente se questionava se o nome Quaderna vem de quaderna via, se vem de quadrivium, ou se é só pela sonoridade que o senhor escolheu, porque o senhor gosta muito dessa questão da sonoridade das palavras e é um nome tão sonoro...

Ariano - Tem várias coisas. A princípio, pensei em chamá-lo Quaresma, em homenagem a Policarpo Quaresma, um personagem do qual gosto muito. Mas, primeiro, eu ia criar confusão, depois, não ia dar um nome individual ao meu personagem, e depois... O nome Quaderna vem da heráldica. Aliás, não sei se você se lembra... Você tem um exemplar d´*A Pedra do Reino* aí?

Inês – Tenho, sim.

Ariano – Deixa eu lhe mostrar... No brasão de Quaderna, aqui tirei umas brincadeiras, inclusive, isso aqui é o brasão dos Dantas, que é minha família materna. E botei um pedaço em Samuel, porque Samuel é reacionário, e os Dantas são muito reacionários, de modo geral. Esse é o de Clemente, não é? Então, o de Quaderna... Isso aqui é uma quaderna, uma quaderna é uma figura heráldica feita de quatro crescentes unidos pelas pontas, então... Cadê meus óculos? Então: tem, primeiro, uma origem heráldica.

Inês - Inclusive, ele se torna cavaleiro...

Ariano - É, querem dar o título de comendador e ele não aceita...

Inês - Não é o justo (rs).

Ariano - Não é o justo! Aí, Samuel diz: “Deixa de ser burro, comendador é mais importante!”. Aí, ele diz: “mas cavaleiro é mais bonito... Quero ser é cavaleiro”. Repare, ele diz o seguinte: “O escudo dos Quadernas é esquartelado, no primeiro quartel há em campo de ouro um veado negro inscrito numa quaderna de quatro crescentes vermelhos”, viu? Bom, agora por outro lado, o nome Quaderna significa quatro, vem de *quaterna*, no latim. Eu queria que se soubesse, se soubesse assim - não precisa necessariamente saber -, é que Quaderna tem quatro personagens nele, ele tem um quarto de Samuel, um quarto de Clemente, um dele mesmo e tem um quarto meu. (rs)

Inês - Ele é literalmente um quarto de milha, não é o Pedra Lispe que é um quarto de milha não, é Quaderna, mesmo.

Ariano - Exatamente, um quarto de milha.

Inês - O senhor veja como a gente viaja, cogitando coisas sobre os escritores. Eu imaginei o seguinte... No meu projeto de tese, eu lhe comparei a um jogral e ao mesmo tempo a um intelectual, ou seja, um homem de letras, portanto, um clérigo, que esta voz foi ampliada, não era só sacerdote, não, e como é que o senhor concilia tudo isso. O jogral seria aquele que escuta a voz do povo, e eu acho que seu projeto na verdade vem de uma escuta muito refinada, de entender o que é que nós precisamos de fato, sabe? E muito oportuna - acho que é importante lhe dizer -; o senhor então escuta esse clamor, que talvez seja mais silencioso e pra muita gente passe despercebido; por outro lado, como intelectual, o senhor sabe que a resposta tem que estar também entre os meios mais... Talvez o meio acadêmico, o que aliás tem a ver com o seu projeto literário e eu digo, isso me faz lembrar muito uma categoria que antes se chamava “clérigo ajuglarado (ajogralado)”, que era aquele clérigo que fazia, através da atuação jogralesca, a sua pregação. Acho que o senhor é um pouco mais o contrário, seria mais um jogral ...

Ariano - ...aclericado!

Inês - ...E eu imaginei: como os clérigos se gabavam de escrever em *quaderna vía*, ao contrário dos jograis, que escreviam sem rimas, aí a gente já pensou que Quaderna era um pouco essa coisa de querer um personagem que tenha voz também em outros meios que não sejam só os meios populares e que possa levar, ele próprio, a cultura popular para outros meios.

Ariano - Quando o pessoal compara o Quaderna com o Quixote eu digo, “olhe, leia o capítulo da cavalhada, porque tem uma diferença”. Porque o pessoal diz que Quaderna, como o Dom Quixote, enlouqueceu lendo livro de cavalaria. Ele enlouqueceu lendo folhetos? Mas Quaderna é lúcido, diz: “eu sabia perfeitamente que aquele mundo abandonado dos folhetos não era o da realidade, mas eu precisava dele”.

Inês - Queria saber quais foram as obras picarescas que o senhor... Sobre o Lazarilho o senhor já falou...

Ariano - Lazarilho, principalmente o Lazarilho e o Buscão. Foram as que mais me tocaram.

Inês - E a trajetória da picaresca vindo para a América, aqui recebeu aquele nome de neo-picaresca... No México deu o Periquilho Sarnento...

Ariano - Eu li e reli e releio o Lazarilho, que eu acho o melhor de todos. Aliás eu não sei se você reparou nos primeiros capítulos do Lazarilho. É um livro engraçadíssimo mas, se você prestar bem atenção, é um livro terrível.

Inês - É, e trágico também, não?

Ariano - Trágico, não é? Você veja, ele perde o pai. O mouro que se torna padrasto dele é... A mãe, sem ter o que fazer, vende ele ao cego, e o cego...

Inês - ...maltrata demais...

Ariano - Começa logo no primeiro dia... O cego vai entrando numa ponte, tem uma escultura de pedra representando um touro e ele diz: “aproxime-se Lazarilho, que você ouvindo aí, encostando o ouvido, vai ouvir um barulho muito estranho”. Quando Lazarilho encosta, ele empurra e dá uma pancada, o cego dá uma gargalhada e diz: “olhe, aprende, pobre tolo, que o guia de um cego tem que ser mais astucioso que o próprio diabo”. Lazarilho diz: “pareceu-me naquele momento que me caíram as escamas dos olhos e eu perdi toda a minha inocência de criança”, eu disse pra mim, na verdade o cego tem razão: eu tenho que me valer das minhas próprias forças, porque do jeito que estou, só e abandonado por todos... Isso dá uma, uma...

Inês - Uma dimensão humana...

Ariano - Uma dimensão humana e trágica, dolorosa, àquele personagem.

Inês - Alguns críticos espanhóis não gostam de caracterizar, de classificar o *Lazarilho* como picaresca, e sim, imputar a ela a paternidade da picaresca, porque a rigor, Lázaro, diferentemente...

Ariano - É as duas coisas, sabe? Pra mim, é a primeira e a melhor.

Inês - Inclusive, acho que tem muito mais coincidências entre o Lazarilho e os nossos pícaros do que com os demais pícaros espanhóis...

Ariano - Me apeguei ao Lazarilho. Eu sou um homem muito fiel. Não leio muito, não, eu sou um homem de reler.

Inês - Mas isso é interessante... Existe um momento em que há uma epifania, epifania triste, mas não deixa de ser, no caso do Quaderna, que é o momento em que ele se dá conta... Porque, por exemplo, tem aquele episódio em que ele sai com Clemente, ou é com Samuel? Com Clemente. E Clemente dá uma

lição... Como é que ele diz? É uma coisa assim no sentido de maquiar a verdade. É das *Infâncias de Quaderna*...

Ariano - Ah! Você pegou aonde?

Inês - Li no livro do Carlos Newton Jr. *O circo da Onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*.

Ariano - É porque, n' *As infâncias de Quaderna*, realmente aparece com bastante clareza isso. Como conta a infância dele, a gente vê, entende muito o Quaderna...

Inês - ... d' *A Pedra do Reino*?

Ariano - É... E me lembro até que tem... Ele vê pela primeira vez o jogo de baralho. Se lembra de um personagem chamado Eusébio Monturo? Então, ele, menino, encontra Eusébio Monturo, vai levá-lo lá, na cidade, na Vila de Taperoá, porque ele mora na fazenda Onça Malhada, não é? Ele mora... Tem um rapto dele pelos ciganos... É uma coisa meio melodramática, eu fiz de propósito, não é? Porque tem, inclusive, uma caricatura de romance de aventura, não é? Ele é roubado por um cigano, é criado entre os ciganos, faz amizade com um cigano, menino como ele, mas o pai do menino maltrata muito ele, e ele é resgatado por Antônio Silvino. Antônio Silvino vem um dia e traz ele na garupa do cavalo e devolve ele ao tio... E tenho a impressão que é num desses capítulos que ocorre isso que você disse aí...

Inês - N' *A Pedra do Reino* esse momento não fica muito claro... Pois bem, e a heroína pícara? Por que o senhor acha que aqui no Brasil não vingou muito a mulher com esse viés picaresco?

Ariano - É da própria formação meio machista da sociedade brasileira...

Inês - ...nordestina...

Ariano - Brasileira, de um modo geral, no Nordeste em particular, e no sertão mais ainda. Eu não estou de acordo, não. Tanto que n' *O Santo e a Porca* o personagem picaresco é mulher, não é?

Inês - O senhor considera que existe no *Romance da Pedra do Reino*, não é nem do universo de cavalaria, de romance de cavalaria mesmo, levando em consideração, um pouco, digamos assim, os preceitos...

Ariano - Bom, em primeiro lugar, eu não sei se você se lembra disso, mas Sinésio tem um certo parentesco com Galahaz, não é? E ele, como todo cavaleiro, tem a sua dama. Quando ele chega no primeiro dia com a cavalgada, tem o retrato de uma dama..

Inês - ...da Eliana.

Ariano - Eliana, não é?

Inês - A donzela sonhosa.

Ariano - A donzela sonhosa, pois é... Ela é a figura que complementa o cavaleiro, não é? Não sei se você está lembrada, mas no fim eu, a propósito de uma daquelas intermináveis discussões de Samuel com Clemente, Samuel lê um poema chamado "O cavaleiro pobre", que ele diz que é dele, Clemente rebate, diz: "isso é plagiado". Aquilo é um poema que acho muito bonito, de Pushkin, que foi traduzido por Olavo Bilac, aquilo lá é uma tradução de Olavo Bilac, muito boa... Então, tá aqui citado. Um cavaleiro casto, não é? Elevado, que vive à procura de Nossa Senhora e que está no cavaleiro pobre de Pushkin, e que é atribuído a Sinésio

Inês - Inclusive, ia lhe perguntar justamente o seguinte: acho que é o momento, digamos assim, em que o senhor melhor conjuga esses dois...

Ariano - ...pólos.

Inês - Universos... É no episódio da viagem. Porque, a rigor, tanto no romance picaresco como no romance de cavalaria, o princípio da viagem está presente, E como Quaderna só realiza essa única viagem, ele faz menção à participação dele na guerra de Princesa e tudo, mas não aparece... Ele faz essa viagem onde ele, enfim, se investe cavaleiro. Arranja o cavalo, a arma, forra bem a sela pra não ter que confessar que não dá conta de cavalgadas longas... Os elementos pícaros que aparecem são também muito óbvios, porque essas pequenas coisinhas que ele faz justamente pra esconder o fato de não ser um bom cavaleiro é uma coisa muito pícaro... Acho, então, que nesses episódios é onde a gente melhor vê... O romance picaresco inova o panorama literário, estabelece uma relação diferente com o leitor. Os leitores se deixavam conduzir pela narrativa. No romance picaresco, o leitor, a partir dessa coisa epistolar, do recurso do pseudo-epistolar, o leitor é convocado a participar, e ele tem de participar, porque se ficar desatento não acompanha. E ele julga, porque aquilo ali não são verdades absolutas. Então o leitor - normalmente eram pessoas mais cultas - estava convocado então a, permanentemente, questionar aquela voz, que era a voz do Lazarilho, enquanto que no romance de cavalaria isso não havia. A gente faz a mesma coisa no seu livro, se a gente não prestar absoluta atenção, se perde. Taperoá...

Ariano - Ele chama de "a minha cidade"... A minha cidade, não é? Ele é o senhor daquilo...

Inês - Ele é o senhor, exatamente... E dá nomes pomposos às vilzinhas, alguns nomes prosaicos de repente ganham... Assim como as pessoas. Né da Carnaúba, e todo mundo é "dom". Então, ele faz toda aquela fantasia cavalheiresca em cima de uma aventura muito, digamos assim, muito prosaica.

Ariano - Aquelas caçadas fui eu que fiz! Fui à Serra Talhada, a primeira vez que fui a Pernambuco, a fotografia que tem lá fui eu que tirei...

Inês - O senhor acha que Quaderna... Essa questão que Quaderna é tão louco quanto D. Quixote, porque enlouqueceu de ler, o senhor acha que de fato ele é mais lúcido, mais esperto, mais criativo?

Ariano - A loucura dele é muito grande porque ele se julga lúcido. Vou contar uma história, uma brincadeira... Eu e meus irmãos somos muito brincalhões, todos nós, e um dia fizemos uma eleição lá para saber quem eram os maiores loucos da família. Engraçado que minha mãe foi unanimemente escolhida para o segundo lugar. Minha mãe foi escolhida como segundo lugar por todos nós... Para o primeiro lugar havia várias. Votaram em mim, votaram... Agora, quando eu apresentei meu voto, todo mundo retirou e me apoiou unanimemente, porque eu disse; “quem deve estar em primeiro lugar é Selma, a minha irmã mais velha, porque de todos é a única que se julga lúcida”. Ganhou!

Inês - Então, Quaderna ...

Ariano - Quaderna é mais doido ainda porque ele acredita...

Inês - Na lucidez dele.

Ariano - E acredita nas coisas, naqueles fantasias... Ele diz algumas para se enganar, algumas para enganar o corregedor...

Inês - Algumas para nos enganar...

Ariano - Mas termina se enganando a ele mesmo. Tanto que, uma vez, uma moça que ia fazer uma tese sobre *A Pedra do Reino*, ela disse a mim que achava que Quaderna era covarde, e eu discordei, eu disse: “olhe, não é não, você veja o seguinte: em primeiro lugar você tem que ver que ele está se defendendo num inquérito... Então, ele é que afirma que é, porque ele quer passar como inofensivo...”

Inês – Inclusive, um inquérito que ele provocou porque ele se denunciou...

Ariano – Você sabia disso? Porque isso não estava lá não, mas, para fazer o seriado, eu escrevi esse pedaço. Isso tava pensado desde o início. É ele que se denuncia com medo de não ser considerado suficientemente importante para ser preso...

Inês – Então ele tem uma coragem danada... Porque, pelo objetivo dele, de se alçar ao lugar que ele acha que merece, passa um risco grande.

Ariano - E o pior é que o Corregedor o absolve, ele diz, “você é doido”, e ele diz, “Sr. Corregedor, não faça uma desgraça dessas! Porque eu faço questão de ser preso”, porque Cervantes escreveu o Dom Quixote na cadeia... E ele pede ao Corregedor: “então, pelo menos deixa eu ir pra cadeia todo dia ...”

Inês - E a cadeia já se transforma numa masmorra...

Ariano - É, numa masmorra. Viu? Não está escrito não, mas eu escrevi uma conclusão agora pro seriado (exibido pela TV Globo, dirigido por Luís Fernando Carvalho). Ele pede licença ao corregedor pra ir todo dia pra escrever o livro na cadeia. Primeiro, pra tirar as sete torres, porque ele não consegue... E depois, em Recife, eu botei essa citação, uma longa citação de Olavo Bilac, você viu o seriado?

Inês - Vi, todinha. Conversei com o diretor, lá em Fortaleza.

Ariano - Pronto. Pois, no fim, aparece “e o encarcerado escreve...”. Aquilo são palavras de Olavo Bilac sobre o Dom Quixote, tá entendendo? Eu peguei e apliquei.

Inês - Tem um quadro belíssimo de um pintor espanhol, Mariano de la Roca, chamado “Miguel de Cervantes Imaginando”: nele aparece Cervantes recostado na cadeia, imaginando o Quixote, eu ainda vou mandar isso pro senhor...

Ariano - Tá certo!

Inês - Olhe, eu ficaria até muito tarde conversando com o senhor, porque a conversa é agradabilíssima, mas eu não quero cansá-lo mais não, eu quero fazer uma perguntinha por último; na verdade, ficaram muitas pendências: eu tentei fazer a coisa o mais sintético possível, porque prometi que não ia levar mais de quinze minutos e já estamos com mais de uma hora aqui... Acho que o senhor tem divulgado muito o seu projeto de criar uma arte erudita a partir das raízes populares e com isso elevar, elevar é um termo equivocado, levar a arte popular... O senhor tem feito isso brilhantemente não só nos livros, mas também nas aulas-espetáculos... Outro dia, entrei na internet, o senhor sabe que tem uma comunidade no Orkut de fãs do Ariano Suassuna? É impressionante a quantidade de jovens que opinam sobre a frase mais engraçada que o senhor falou... Tem mil e quinhentas frases, todo mundo lhe escutou, gente jovem, estudantes secundaristas... Pois bem, e o senhor tem falado muito disso, e eu lhe pergunto: o senhor acha que assim como o Romanceiro espanhol, que tem um lugar de destaque no panorama cultural e literário da Espanha, porque tem realmente, ao contrário das baladas inglesas, escocesas, até na França mesmo, que ficam num espaço mais marginal, por mais belas que sejam, estão sempre relegadas a um espaço menor, eu acho que na Espanha se logrou isso, não é? E a prova disso é que eles inclusive... Alguns romances feitos por escritores não anônimos, grandes escritores, eles caíram na boca do povo e são recitados oralmente, ou seja, isso é a prova de que a ideia e a alma do romanceiro sobreviveram e continuam fortes. O senhor acha que no Brasil isso pode acontecer ainda?

Ariano - É capaz. Você veja uma coisa: eu faço o que posso, eu luto; o que eu posso não é muito, mas eu tento. Eu acho inclusive que exerceram um papel muito importante pra haver isso na Espanha; alguns dos que coletaram, como Menéndez Pelayo, Pidal, todos esses, eu acho que o trabalho de Lorca e de Manuel de Falla, não é? O companheiro dele, músico, acho que esses dois juntos tiveram um papel muito importante. Porque, quando Lorca fez o

Romanceiro Cigano, aquilo foi uma retomada da importância do *Romanceiro*... Não foi? Eu acho.

Inês - Com certeza... E uma atualizada, num momento tão oportuno...

Ariano - Num momento profundamente oportuno. Inclusive, num sentido até político, não é? Lorca foi fuzilado por causa daquele Romance da Guarda Civil, não é? Que é terrível e belíssimo: “Os cavalos [...] as ferraduras são negras...”, coisa bonita, um romance meio sinistro. Então, acho que eles dois tiveram um papel muito importante.

Inês - Assim como o Movimento Armorial.

Ariano - Bem, eu espero que eu e Madureira, a gente tenha feito essa coisa...

Inês - Dom Quixote e Sancho ou não?

Ariano - Não, eu estou falando em Lorca e Manuel de Falla.

Inês - Eu agradeço muito o senhor, a sua disponibilidade, mas vou lhe deixar agora com suas ocupações...

Ariano - Você se lembra que tinha um capítulo que se chamava *A Filosofia do Penetra*? Aquilo é uma sátira a Heidegger, tá entendendo? Que ninguém percebeu, mas um professor de literatura do Rio, professor de filosofia, descobriu e está fazendo uma tese sobre isso.

Inês - Eu fiz três palestras esse semestre sobre o senhor, sobre sua obra, e é impressionante: os alunos quase não me deixavam falar... Porque estavam querendo saber o que a gente achava da minissérie: “porque eu não entendi direito”, “é igual ao livro?”.

Ariano - Eles esperavam um outro *Auto da Compadecida*. E *A Pedra do Reino* é um romance mais complexo.