

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA DO CURSO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

CINTYA KELLY BARROSO OLIVEIRA

**O SAGRADO E O PROFANO N'A *PEDRA DO REINO*: O
RISO *RESIDUAL* DO MEDIEVO**

**FORTALEZA
2009**

CINTYA KELLY BARROSO OLIVEIRA

**O SAGRADO E O PROFANO N'A *PEDRA DO REINO*: O RISO
*RESIDUAL DO MEDIEVO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada

Orientador: Professor Doutor Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros

**FORTALEZA
2009**

"Lecturis saltem"

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

O46s

Oliveira, Cintya Kelly Barroso.

O sagrado e o profano n'A pedra do reino [manuscrito] : o riso residual do medievo / por Cintya Kelly Barroso Oliveira. – 2009.

260 f. : il. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 24/09/2009.

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

Inclui bibliografia.

1-SUASSUNA,ARIANO,1927- .ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRINCÍPE DO SANGUE DO VAI-E-VOLTA – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.2-TEORIA DA RESIDUALIDADE(LITERATURA).3-RISO NA LITERATURA.4-O SAGRADO NA LITERATURA.5-SECULARISMO NA LITERATURA.6-LITERATURA MEDIEVAL – HISTÓRIA E CRÍTICA.I- Medeiros,Francisco Roberto Silveira de Pontes,orientador. II- Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras.III- Título.

CDD(22ª ed.) B869.34

102/09

CINTYA KELLY BARROSO OLIVEIRA

**O SAGRADO E O PROFANO N'A *PEDRA DO REINO*: O RISO
*RESIDUAL DO MEDIEVO***

Dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros
(Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Carlos Newton de Sousa Lima Júnior
(1º examinador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins
(2ª examinadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Em memória de

Zélia de Paiva Ferreira Oliveira

Santos, poetas, mártires, profetas, guerreiros, palhaços e crianças do meu mundo,

*oferece,
dedica
e consagra¹*

Cintya Kelly Barroso Oliveira

¹ Essa dedicatória parafraseia e homenageia a d'*O Romance da Pedra do Reino* de Ariano Suassuna.

Agradecimentos a Deus, esta Divindade que rege o mundo e os homens.

Ao Professor Doutor Roberto Pontes, pela orientação, pela paciência e pelo carinho.

À Professora Doutora Elizabeth Dias Martins, que aceitou o convite para qualificar esta dissertação.

Ao Professor Doutor Carlos Newton de Sousa Lima Júnior, por que muito contribuiu com fontes bibliográficas para minha pesquisa e aceitou o convite para compor a minha Banca Examinadora. Além disso, sendo a maior autoridade brasileira na Obra de Ariano Suassuna, está à frente da maioria das reedições dos livros e dos estudos acerca do autor.

Em especial, à Professora Maria Inês Pinheiro, pela confiança no empréstimo de valiosos textos literários e por sua simplicidade em dividir conhecimentos sobre *A Pedra do Reino*.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, e da Universidade Estadual do Ceará, que me ensinaram a ouvir palavras.

Aos meus pais Raimundo Falcão Oliveira e Maria Adalgisa Barroso Oliveira, dois sertanejos simples, e devido à pureza d'alma, talvez, nem entendam o valor deste título. Por me darem à vida e a garra de buscar os meus sonhos por meio dos livros, única e verdadeira herança que um pai pode dar a um filho.

A Vinícius Oliveira do Nascimento, meu filho e razão de minha existência.

À Lu Macedo, por estar sempre nos tristes e felizes momentos.

Aos amigos próximos e distantes, com destaque para Aline Leitão Moreira e Elcimar Simão Martins, meus irmãos de coração.

Ao Governo do Estado do Ceará, que me possibilitou o necessário afastamento funcional.

“Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentas, e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo”

Miguel de Cervantes Saavedra

“... o mundo inteiro é um palco,
Os homens e as mulheres, simples atores;
eles fazem suas entradas e saídas,
e cada um, em sua vida, desempenha muitos papéis”

Shakespeare

“Que são os homens mais do que aparências de teatro? Tudo neles é representação que a vaidade guia: a fatal revolução do tempo e o seu curso rápido que cousa nenhuma pára, nem suspende, tudo arrasta, e tudo leva consigo ao profundo de uma eternidade. Neste abismo, donde tudo entra e nada sai, se vão precipitar todos os sucessos, e com eles todos os impérios. A vaidade e a fortuna são as que governam a farsa desta vida; cada um se põe no teatro com a pompa com que a fortuna e a vaidade o põem; ninguém escolhe o papel; cada um recebe o que lhe dão. Aquele que sai sem fausto, nem cortejo, e que logo no rosto indica que é sujeito à dor, à aflição e à miséria, esse é o que representa o papel do homem”

Mathias Aires

RESUMO

O *Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, livro de Ariano Suassuna, é o *corpus* desta dissertação. A fim de buscar entendimento da simbologia risível da narrativa, a investigação se pauta nas vertentes temáticas da tradição religiosa e da profana decorrentes do medievo. No trabalho nos propomos a apresentar algumas aproximações entre a cultura brasileira contemporânea e a Idade Média, verificando, especificamente, os *resíduos*, ou melhor, o que restou, permaneceu no romance, do imaginário mediéxico. O método de investigação é o proporcionado pela *Teoria da Residualidade*, de Roberto Pontes, que tem como premissa estudar os *resíduos* de um passado próximo ou distante, os quais permanecem de um tempo em outro numa narrativa ou cultura. Segundo os pressupostos dessa teoria, os indicadores culturais estão presentes na *mentalidade* de uma sociedade sob forma *crystalizada*, e decorrem da *hibridação* cultural havida entre o Brasil e os demais povos.

Palavras-chave: A Pedra do Reino, Sagrado, Profano, Riso, Resíduo

ABSTRACT

The *Novel Stone of the Kingdom and the Prince of the Blood-and-Go Round*, by Ariano Suassuna, is the *corpus* of this dissertation. In order to try to understanding the humorous symbolism of the narrative, this research is based on the thematic trends related to religious and profane traditions arising from Medieval Times. This paper aims to present some similarities between the Brazilian culture and the Middle Ages, especially verifying the *residues*, that is, what has remained from that *imaginary* period in the novel. The research method used was Roberto Pontes's *Theory of Residuality*, which is based on the study of *residues* from a near or distant past, which remain for some time in a certain text or culture. According to this theory, the cultural indicators are present in the minds of the members of a society in a *crystallized* way and these indicators are originated in the *cultural hybridism* between Brazil and other peoples.

Keywords: Stone of the Kingdom, Religious, Profane, Humor, Residue.

LISTA DE FIGURAS

1. FIGURA 1 - (p.10) – GRAVURA DE TAPARICA, BASEADA NO DESENHO DO PADRE E REPRESENTANDO AS PEDRAS DO REINO (SUASSUNA, p. 70).

2. FIGURA 2 – (p. 21) – ESCUDO PORTUGUÊS DAS QUINAS QUE ESTAVAM DO LADO ESQUERDO DE DOM AFONSO VI. (SUASSUNA, p. 186).

3. FIGURA 3 - (p. 75) BANDEIRA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO DO SERTÃO, QUE O FRADE CONDUZIA (SUASSUNA, p. 49).

4. FIGURA 4 – (p.140) BRUZACÃ, QUANDO APARECEU, COM NOME DE HIPUPRIAPA OU IPUPIARA, A BALTAZAR FERREIRA (SUASSUNA, p. 345).

5. FIGURA 5 – (p. 205) A VISAGEM DA ONÇA DO DIVINO (SUASSUNA, p. 733).

6. QUADRO 1 – (p. 217) COLETÂNEA DE ALGUMAS CAPAS DE OBRAS DE ARIANO SUSSUNA E DE ESTUDOS SOBRE O AUTOR E SOBRE O MOVIMENTO ARMORIAL QUE EMBASARAM ESTE TRABALHO.

SUMÁRIO

1. DA INICIAÇÃO À ESTÉTICA.....	11
2. DOS RESÍDUOS MEDIEVAIS.....	22
2.1 A questão dos limites históricos da Idade Média.....	24
2.2 O rumor histórico: arredores da obra literária.....	28
2.3 Residualidade: uma teoria e seus conceitos.....	33
2.4 O armorial é residual?.....	65
3. DA TRADIÇÃO RELIGIOSA.....	76
3.1 O teatro medieval nas naus portuguesas.....	81
3.2 O caráter multifacetado do auto mediéxico.....	88
3.3 Mistérios, Milagres e Moralidades: as teias do processo quadernesco.....	108
3.4 O auto vicentino e a narrativa quadernesca: proximidades.....	130
4. DA TRADIÇÃO PROFANA.....	141
4.1 O riso suassuniano: <i>visão trágica do mundo?</i>	153
4.2 O riso residual do medieval: a mistura do sagrado e do profano faz surgir o cômico.....	162
4.2.1 Quaderna: bobo, palhaço, coringa, amarelinho ou quengo esperto?.....	179
4.3 Quaderna de bobo a pícaro.....	185
4.3.1 Vestígios e influências da picaresca espanhola na literatura <i>afrobrasilusa</i> suassuniana.....	187
4.4 Quaderna: Arlequim <i>dell'arte</i>	196
5. DAS REVELAÇÕES DO SALTIMBANCO.....	206
AS TEIAS DO MEU PROCESSO.....	217
ANEXOS.....	227

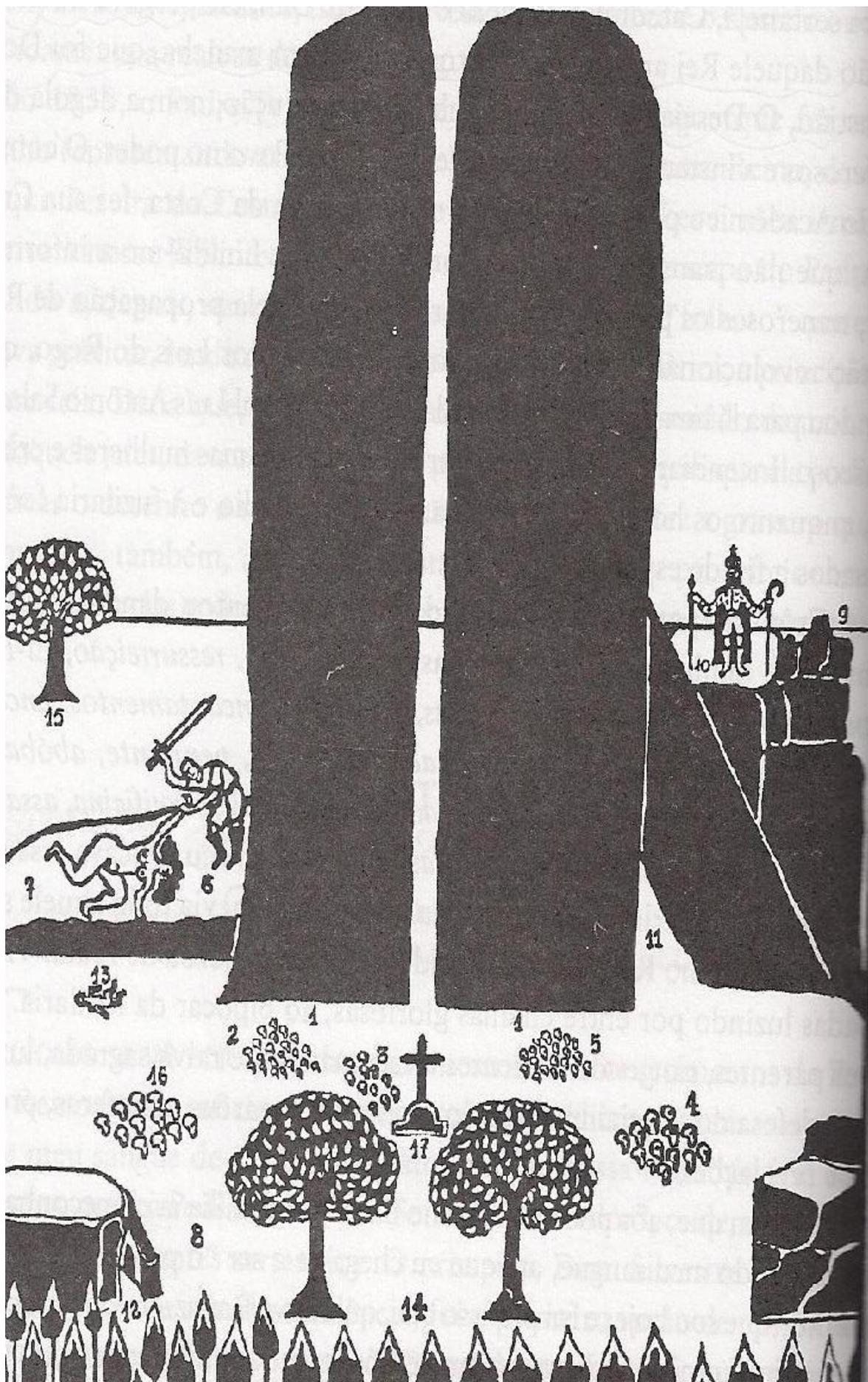
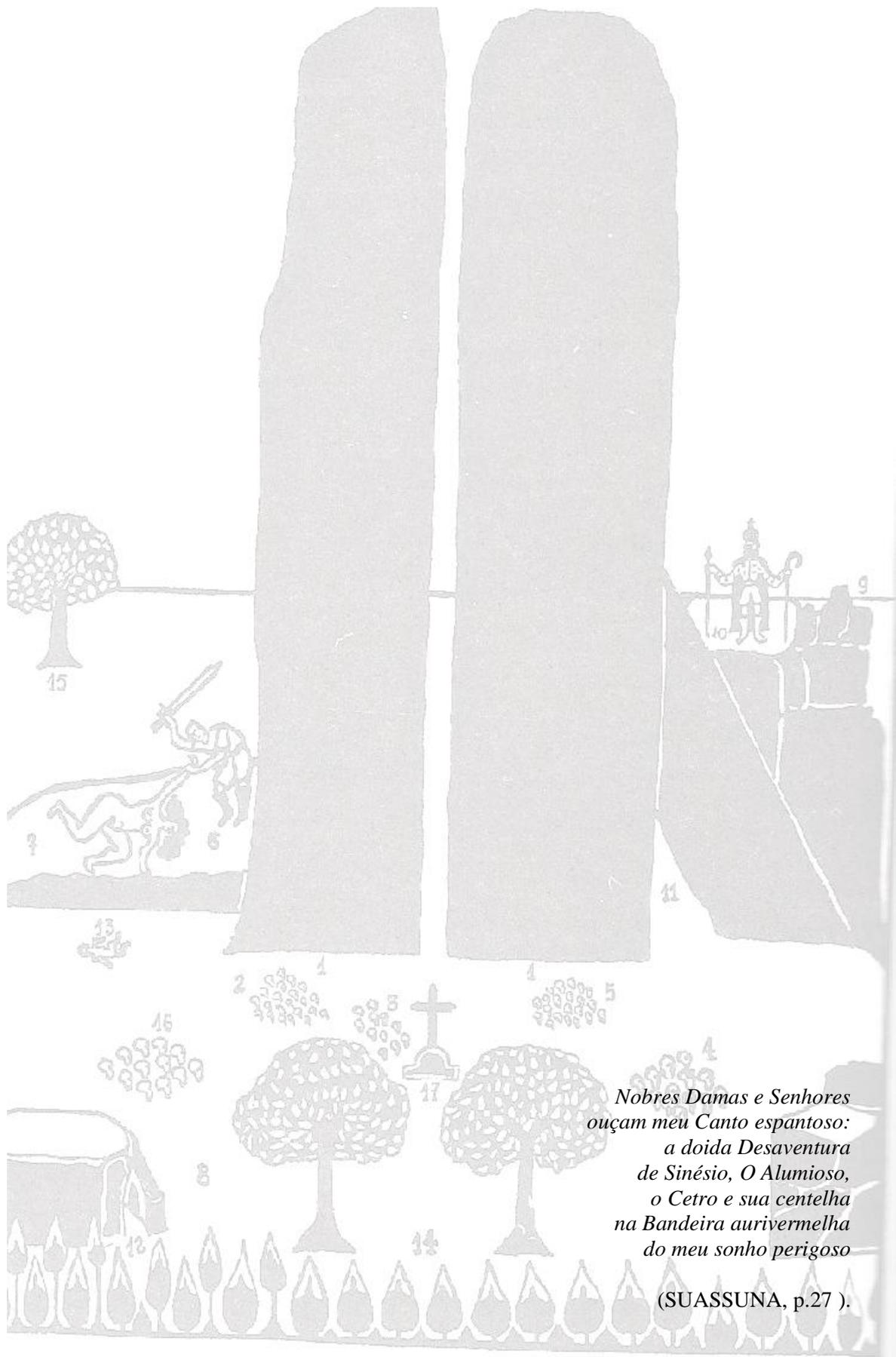


FIGURA 1 – GRAVURA DE TAPARICA, BASEADA NO DESENHO DO PADRE E REPRESENTANDO AS PEDRAS DO REINO (SUASSUNA, p. 70).

1. DA INICIAÇÃO À ESTÉTICA



*Nobres Damas e Senhores
ouçam meu Canto espantoso:
a doida Desventura
de Sinésio, O Alumioso,
o Cetro e sua centelha
na Bandeira aurivermelha
do meu sonho perigoso*

(SUASSUNA, p.27).



A escolha do *Romance da Pedra do Reino* para objeto de estudo desta dissertação teve início em 2007, quando do ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, desafiada que fomos pelo riso suassuniano para a compreensão dos aspectos da simbologia que ele encerra. A natureza mítica da narrativa tomou-nos de sobressalto e surgiram questões acerca daquele sertão singular e do protagonista, que ao modo de palhaço de circo, anunciava o espetáculo. Era a literatura encenando o homem, sob a lona do palco popular.

Com o romance diante dos olhos, passamos a ler a fortuna crítica que o cercava. Encontramos, então, estudos que apontavam para a cultura medieval a impregnar em seus folhetos, porém, a maioria dessas análises pautavam-se na perspectiva mediéfica notoriamente intertextual. Dentre os autores que, em seus estudos sobre a *Pedra do Reino*, lançaram-se sobre o intertexto, podemos citar Elisabeth Marinheiro, com o livro *A intertextualidade das formas simples (Aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino)*, no qual essa autora, dentro da concepção teórica de Julia Kristeva, mostra a construção intertextual da narrativa com base nas *formas simples* de André Jolles. Ainda sob o viés do intertexto, Geraldo da Costa Matos realiza no livro *O palco popular e o texto palimpsestico de Ariano Suassuna* suas análises sobre a feição do teatro suassuniano. Lígia Vassallo, em *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, também analisa a obra teatral do escritor paraibano sob a perspectiva do diálogo entre textos. No que tange ao caráter messiânico presente n'*A Pedra do Reino*, vale citar o

livro de Sônia Lúcia Ramalho de Farias, *O sertão de José Lins do Rêgo e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*, porque muito contribuiu com o estudo do sertão diferenciado nos autores que estudou. O mais são teses de doutoramento e dissertações de mestrado acerca do conceito de mito, ou do de cultura popular, constantes nas referências ao final deste trabalho. Vale ressaltar que a maioria desses estudos tem como *corpus* o teatro de Suassuna, e a maior parte daqueles que discorreram, em suas produções acadêmicas, sobre a narrativa ficcional de Ariano Suassuna, deram pouca atenção aos aspectos referentes à *memória coletiva*² presente nos textos do autor.

Depois de feitas essas leituras, percebemos que priorizavam, em sua maioria, o diálogo com o medievo no plano do texto. O inconsciente coletivo ou o *imaginário* era pouco visitado, poucas eram as análises sobre o comportamento, o modo de ser, de agir e de pensar da Idade Média. As exceções estão em duas dissertações de Mestrado da Universidade Federal do Ceará, que se ocuparam da *mentalidade* presente nas obras de Suassuna. Uma referente ao teatro, de Rubenita Alves Moreira, que se intitula *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna* e a outra de Leila Enéas Lima Freire, sobre o conceito de mito, cujo título é *A estrada mítica do Reino Encantado de Ariano Suassuna*. Nesses textos citados, o riso só foi investigado em relação ao *Auto da Compadecida*, peça mais divulgada do dramaturgo. O fato é que o riso suassuniano não foi visitado em sua prosa sob o viés da *mentalidade medieval*, os estudos com essa perspectiva dão conta, principalmente, de seus personagens mais conhecidos: João Grilo e Chicó. Inquietou-nos o riso ficcional do autor. Como rir de uma narrativa que conta a “Guerra do Reino”?

Nossa pesquisa intitulada “O sagrado e o profano n ‘*A Pedra do Reino: o riso residual do medievo*”, levanta olhares acerca da imagética medieval presente na obra, buscando deslindar os porquês dessa permanência na narrativa ficcional de Ariano Suassuna. Este romance, segundo o autor, engloba e concretiza todas as suas experiências estéticas, seja a teatral, a poética ou a ficcional, daí a necessidade de investigar o risível na obra, pois, Suassuna, autor destacadamente cômico, apresenta mesmo comportamento risível em sua prosa. Um riso singular, partido do religioso paródico de Dom Sebastião. É a história do santo Sinésio e seu retorno à terra, ao sertão.

² A concepção de *memória coletiva* a que nos referimos diz respeito à relação do texto com o imaginário e à mentalidade, segundo aceção das Histórias das Mentalidades, que serão melhor esclarecidas ao longo deste trabalho.

O projeto épico suassuniano constitui uma trilogia intitulada *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*. A primeira parte dessa trilogia é denominada *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971); a segunda é a *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*; o último volume é o *Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*. Até aqui, somente as duas primeiras foram editadas, sendo que, do segundo volume, a edição foi iniciada em 1977 com o primeiro livro: *Ao Sol da Onça Caetana*. Essa obra foi primeiramente publicada em folhetim, assim como o segundo livro desse volume obteve publicação no Diário de Pernambuco sob o título *As infâncias de Quaderna*, até aqui, também sob forma folhетinesca, não constando ainda a edição em livro.

Este é um projeto romanesco, com estrutura tripartite, sendo, de acordo com a definição do próprio autor, no prefácio do segundo volume, a primeira obra uma rapsódia armorial introdutora de temas, *O Rei Degolado* mais épico, trágico e sertanejo, enquanto o último título é mítico e de amor. O *Romance d'A Pedra do Reino* é formado por cinco livros, divididos em 85 capítulos, denominados pelo autor, folhetos. Essa designação remete diretamente ao Romanceiro Popular Nordestino³, pois este é nome comum dos impressos vendidos em feiras do Nordeste.

Para escrever o romance *d'A Pedra do Reino* o autor utilizou, além das referências do Romanceiro, episódios messiânicos. Os principais são o da Santa de Pedra, também conhecido como Serra do Rodeador⁴, que tem sua contextualização histórica nas semanas posteriores ao malogro da Revolução Pernambucana em 1817; o segundo é o Episódio da Pedra Bonita⁵, de 1836; Canudos, o terceiro acontecimento messiânico da História do Brasil citado na narrativa também é utilizado por Ariano Suassuna na composição de seu romance. Assim como o messianismo foi utilizado na obra de Ariano, também serviu de fonte literária para outros autores. O movimento

³ “O Romanceiro Popular Nordestino, um universo de poemas e canções que inclui desde a Poesia improvisada dos cantadores até a Literatura de Cordel e de tradição oral decorada”. NEWTON JÚNIOR, Carlos. *A ilha baratária e a ilha Brasil*. Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995. p. 64.

⁴ “Apesar de pacífico, este movimento milenarista foi aniquilado pelas tropas portuguesas, permitindo assim aos contemporâneos arrolar estas vítimas entre os mártires da independência: ‘Lembraí-vos das fogueiras do Sertão Bonito declara Dom Pedro I em 1822’ ” SANTOS, Idelette Fonseca dos. *Literatura na Paraíba ontem e hoje*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989. p. 95.

⁵ “O *Episódio da Pedra Bonita* aparece pouco depois da independência. Dura dois anos e termina em 1838 num delírio coletivo de auto-destruição visando a permitir a ressurreição de Dom Sebastião; o horror da matança provocou a traição de um membro da seita e sua destruição por fazendeiros dos arredores.” Idem.

fanático da Pedra Bonita encontra-se representado literariamente em três grandes romances brasileiros: *O Reino Encantado*, de Araripe Júnior, escrito em 1878; *Pedra Bonita* de José Lins do Rego, e ainda *Cangaceiros*, do mesmo autor, escritos em 1938 e 1953, respectivamente.

A visão literária de Suassuna diferencia-se da dos dois escritores citados por encerrar uma perspectiva armorial⁶, termo proveniente do movimento estético criado por ele em 1970. O Movimento Armorial foi lançado oficialmente em 18 de outubro, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife, com um concerto da Orquestra Armorial e uma exposição de artes plásticas. Esse Movimento pretendia, segundo Suassuna, lutar contra o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira, além de criar uma arte erudita baseada nas raízes populares. Como definição para a Arte Armorial Ariano propõe:

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 com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados.⁷

É notório que a obra suassuniana incorpora com propriedade as referências clássicas, medievais e populares. O texto do autor paraibano se alicerça nas referências à literatura universal e à brasileira, através de uma escrita *residual* proveniente de outras. O processo de composição textual formado por *resquícios* de tempos, culturas e povos anteriores é possível, pois “em literatura e cultura nada é original, tudo é residual”.⁸ A idéia é mostrar as componentes fundamentais da escrita de Suassuna, cujas raízes d’além-mar foram incorporadas ao patrimônio cultural do espírito coletivo

⁶ “ ‘Armorial’, em nosso idioma, era somente substantivo: livro em que vêm registrados os brasões – uma palavra ligada à Heráldica, portanto. Ariano Suassuna, idealizador do Movimento, passou a empregá-la também como adjetivo, tencionando, com isso, revelar a profunda ligação da Arte armorial com o universo da Cultura popular brasileira.” NEWTON JÚNIOR, Carlos. Op. cit, p. 14.

⁷ SUASSUNA, Ariano. Apud SANTOS, Idelette Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 13.

⁸ PONTES, Roberto. “Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca”. In: *2º Colóquio do PPRLB – Relações Luso-Brasileiras; deslocamentos e permanências*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004. Versão eletrônica disponível em: www.realgabinete.com.br/coloquio/autor.asp?indice=62.

nordestino, bem como analisar de que forma esses *resíduos* mediévidicos ainda são latentes.

Das fontes criadoras do dramaturgo paraibano que serão trabalhadas nesta análise, vale salientar a presença literária do teatro medieval, bem como as referências constantes à picaresca e à comédia *dell'arte*. Todo o percurso romanesco é ditado sob um viés risível e irônico, sendo por este meio, atingida a resolução estética e humana proposta por Suassuna. O sertão d'*A Pedra do Reino* é antes um mito, teatro sagrado, circo popular, uma grande metáfora da vida.

O quadro folclórico do romance é endossado por menções relativas ao Romanceiro Popular do Nordeste, inclusive, a literatura de cordel, a xilogravura e a heráldica. Essas referências não constituirão análise detida neste trabalho, servirão para mencionar a vinculação do romance à perspectiva armorial, cujo uso é pressuposto para compor a arte proposta pelo movimento. Tais aspectos caracterizam o projeto artístico armorial do autor Ariano Suassuna, termo este proveniente do Movimento de 1970, conforme já dito.

Há, em *A Pedra do Reino*, componentes europeus, brasileiros, nordestinos, políticos, religiosos, morais e ideológicos, possibilitando diversos modos de análise e de leitura, o que dificulta sua classificação em gênero e em escola literária. Como bem disse Rachel de Queiroz “é romance, é odisséia, é poema, é epopéia, é sátira, é apocalipse...”⁹ Ao contar sua “desventura” o narrador Quaderna traduz uma visão literária e mítica do sertão. Muitas vezes comparado à narrativa cervantina, o romance realiza o mesmo procedimento narrativo de sonho e loucura. Porém, o diferencial está no fato do narrador suassuniano apresentar a consciência de narrar uma obra literária, sem se preocupar com o realismo ou com a realidade histórica.

A narrativa é alimentada por citações que a nutrem, dando-lhe um caráter de veracidade. Ao recorrer a obras alheias, Quaderna constrói seu castelo literário no espaço do sertão de Taperoá¹⁰. Fazendo do sertão um mito, ele deforma a realidade a seu favor, convertendo o espaço em protagonista do romance e partícula do seu universo: “Há em mim uma visão trágica e pessimista do mundo e do homem – o que só

⁹ QUEIROZ, Rachel de. “Um Romance Picaresco”. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007 a. p. 15.

¹⁰ “Pequena cidade dos Cariris Velhos, no Sertão da Paraíba, que alcançava dificilmente os 12.000 habitantes no censo de 1975, Taperoá tornou-se a capital literária do universo suassuniano, o ambiente exclusivo das suas peças e romances.” SANTOS, Idelette Fonseca dos. 1989, Op, cit, p. 92.

não me leva ao desespero porque eu me proponho à modificação da realidade, entre outras coisas pelo messianismo castanho, político, profético e mítico da Rainha do Meio-Dia.”¹¹

O arcabouço teórico que embasou nossa pesquisa foi o da *Residualidade*, desenvolvido por Roberto Pontes, professor doutor da Universidade Federal do Ceará, também orientador deste trabalho. Os pressupostos e desdobramentos relativos à essa teoria serão melhor aclarados no segundo capítulo desta dissertação. A *Teoria da Residualidade* tem registro em instâncias locais e nacionais de fomento à pesquisa, como a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFC, no Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL, e no Conselho Nacional de Pesquisas – CNPq, com ótima acolhida.

A metodologia de pesquisa consistiu em investigação bibliográfica acerca do Movimento Armorial, levantamento e leitura da fortuna crítica sobre o escritor e sua obra, leituras da História do Brasil e de Portugal, sobre as origens do teatro medieval, do riso e da cultura popular. Os teóricos mais visitados foram os medievalistas Jacques Le Goff, Georges Duby e Hilário Franco Júnior, no que se refere aos estudos de *mentalidade* e *imaginário*. Todos esses medievalistas são seguidores da *Nouvelle Histoire*, cujos estudos se desenvolveram no seio da *École des Annales*. Juntamente com Marc Bloch e Lucien Febvre, Le Goff e Duby apresentaram uma nova perspectiva para o estudo da História na França. Imprimiram à História um novo método de análise, que em vez de investigar o estudo de mapas e documentos, propunha voltar-se às obras literárias para delas compreender a *mentalidade* que reconstruiria a história social dos homens de uma determinada época.

Em seguida, verificamos o surgimento da literatura medieval, as suas primeiras manifestações e seus autores pioneiros. Por ser destaque da expressão literária do período, nos detivemos em Gil Vicente, o mais destacado escritor do medievo português. Dentre muitos estudos concernentes à dramaturgia vicentina partimos das conclusões de Antônio José Saraiva, nos livros *Teatro de Gil Vicente* e *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Nesse desdobramento da pesquisa trabalhamos com a tradição dramática religiosa, especialmente a dos autos, dos mistérios, dos milagres e das moralidades medievais. Com isso, quisemos mostrar como o *aspecto mental* de tais

¹¹ SUASSUNA, Ariano. “Posfácio”. In: MARINHEIRO, Elizabeth. *A intertextualidade das formas simples (Aplicada ao Romance d’A pedra do Reino, de Ariano Suassuna)*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA., 1977. p. 183.

gêneros *remanesce* na narrativa suassuniana e como o elemento profano inseriu-se no religioso e de que forma aparece n' *A Pedra do Reino* ocasionando o riso.

Em relação ao estudo do riso, inicialmente, demarcamos a oposição do sagrado e do profano, segundo concepção de Mircea Eliade. Posteriormente, analisamos algumas das argumentações teóricas quanto ao aspecto do risível, com destaque para Henri Bergson em *O riso*, e para Michael Bakhtin em *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Também nos apoiamos nos estudos sobre o percurso do riso na História, a partir de Georges Minois em *História do riso e do escárnio*. Nesse ponto da pesquisa o propósito foi investigar a inserção na História do elemento profano em simbologias e manifestações sagradas, a fim de compreender por que o riso suassuniano assim ocorre e de que modo este é devedor da derrisão medieval. Em seguida, investigamos por que fusão a sagrado/profano, incorporação híbrida, ressoa nas manifestações populares da região Nordeste, as quais, por sua vez, são apanhadas inconsciente ou conscientemente da *memória coletiva* nordestina por Ariano Suassuna, e repassadas às páginas d' *A Pedra do Reino*.

Esperamos que o trabalho proposto tenha relevância para a comunidade acadêmica a partir do momento em que, primeiro, procura dar conta da *mentalidade* presente nas culturas envolvidas na formação do povo brasileiro. Em segundo lugar, porque visa trabalhar com a prosa suassuniana nela verificando o aspecto do risível, pois as abordagens a respeito são em número restrito, já que a prioridade da crítica tem sido analisar o riso no teatro do autor. Ressaltamos que nossas referências de análises foram, em sua maioria, retiradas da dramaturgia da Idade Média, pois, tratando-se de *mentalidade* e não da estrutura de gêneros, as *remanescências* são *mentais* e não textuais. Do mesmo modo, ressalvamos serem nossas percepções, majoritariamente retiradas do *imaginário* teatral, e justificarem-se porque, no recorte escolhido, ou seja, na Idade Média, o destaque das composições literárias, naquele momento histórico, era a encenação. Portanto, não havendo no medievo tão relevante prosa como houve dramaturgia, escolhemos trabalhar o *mental* com base no que houve de maior destaque durante o período. Outro fato justificador para investigação da obra ser pautada, em sua maioria, no teatro é devido a relevância cômica de Suassuna ser nesse gênero. Inclusive, este autor declara que *A Pedra do Reino* é uma enorme peça de teatro e, por isso, para corroborar com essa declaração do autor, resolvemos buscar nosso *corpus* analítico, principalmente, na encenação mediévia. Com efeito, é possível que respirem nos folhetos da narrativa a mesma *mentalidade* usada pelo autor em suas peças cômicas,

pois, desejamos investigar se Ariano representa em sua ficção as mesmas propostas da dramaturgia da Idade Média.

O *inconsciente coletivo* utilizado no literário pelo escritor constitui aporte *residual*, já que se pauta no resgate das estruturas *mentais* e comportamentais de um povo mais antigo, respirando nas linhas do escrito contemporâneo. Pelo mesmo modo, esperamos que a contribuição desse trabalho se dê também porque destacamos uma proposta nova no concernente à análise literária, ou seja, a utilização da *Teoria da Residualidade*. Referimo-nos ao modo de entender a *mentalidade* de uma época anterior, sob forma de *resíduos cristalizados na memória coletiva nacional* oriundos do processo de *hibridação cultural* por que passou o Brasil, o Nordeste especialmente.

Esta dissertação está estruturada em cinco capítulos, sendo o último conclusivo. Neste primeiro é realizada a introdução do trabalho e propõe-se a esclarecer o porquê do tema, da dissertação a defender, das hipóteses propostas, bem como demonstrar os passos da pesquisa para a escrita do texto, ressaltando as leituras, os teóricos e já anunciando em quais conclusões, possivelmente, esta análise chegará. O segundo, *Dos resíduos medievais*, se inicia com base na apresentação metodológica da proposta de investigação desse trabalho, demonstra o *método residual* e seus conceitos operativos. Primeiramente são levantados aspectos instigantes a respeito da Idade Média e de seus reflexos no presente. Para tanto, recorreremos a Jacques Le Goff, Georges Duby e Hilário Franco Júnior, medievalistas defensores da História das Mentalidades. Posteriormente, este capítulo trata das aproximações entre a investigação literária e a histórica, vindo a seguir a exposição da *Teoria da Residualidade* e de suas lindes disciplinares, conforme os fundamentos teóricos do orientador deste trabalho. O capítulo finda mencionando uma analogia entre o *resíduo* e o *armorial*, este último, como é sabido, proposta de Ariano Suassuna. O terceiro capítulo, *Da tradição dramática religiosa*, se detém nas origens do teatro medieval e nas suas implicações portuguesas *remanescentes* no Brasil. Visita as naus lusitanas em seu percurso para o Brasil à época dos descobrimentos, para averiguar os primórdios do teatro português e suas influências na cultura nordestina, analisa ainda de que modo tais referências se acham presentes no *imaginário* do sertão e por que essa região, e não outra, assimilou tais resquícios. Tratamos do conceito fugidio de *auto medieval*, abrangente de gêneros outros, como, por exemplo, os mistérios, os milagres e as moralidades medievais. Por fim, procedemos à verificação das atualizações e *cristalizações* desses gêneros n'*A Pedra do Reino* sob forma *residual*, bem como a menção ao teatro vicentino e suas aproximações com a narrativa

suassuniana. Dos inúmeros textos de Gil Vicente, o que melhor serviu às nossas comparações foi o *Auto da alma*, por tratarmos da temática religiosa do banquete medieval *residual* na *Pedra do Reino*. No quarto capítulo, *Da tradição dramática profana*, preocupamo-nos em apresentar o riso suassuniano que aflora na obra. Nele abordamos o risível apresentando os principais estudos a esse respeito e sua evolução ao longo da história. Procuramos demonstrar igualmente a derrisão à época medieval, e, para isso, recorreremos à história do riso de Georges Minois e aos estudos de José Rivair Macedo e Henri Bergson. A investigação passou brevemente pelas análises bakhtinianas e pelo conceito de *carnevalização*. Nos tópicos posteriores foram apontados também os *resíduos* do bobo medieval, da picaresca e da comédia *dell'arte*, a fim de entender o personagem trapaceiro em Suassuna, forma risível de construção estética. Arrematando, no capítulo conclusivo, pretendemos lançar tentativa de entendimento do riso aparente na obra de Ariano Suassuna, e responder aos questionamentos da tese proposta a ser investigada neste trabalho. Ou seja, de que forma a fusão do sagrado e do profano promovem o riso na narrativa e como essa escolha de Suassuna, que se propõe a fundir o sério e o cômico, dialoga com a Idade Média? De que modo uma narrativa que trata do sebastianismo arranca gargalhadas do leitor? Em outras palavras, por que o riso vigente no medievo se aproxima, no plano da *mentalidade*, com o do cordel-enredo da *Pedra do Reino*?

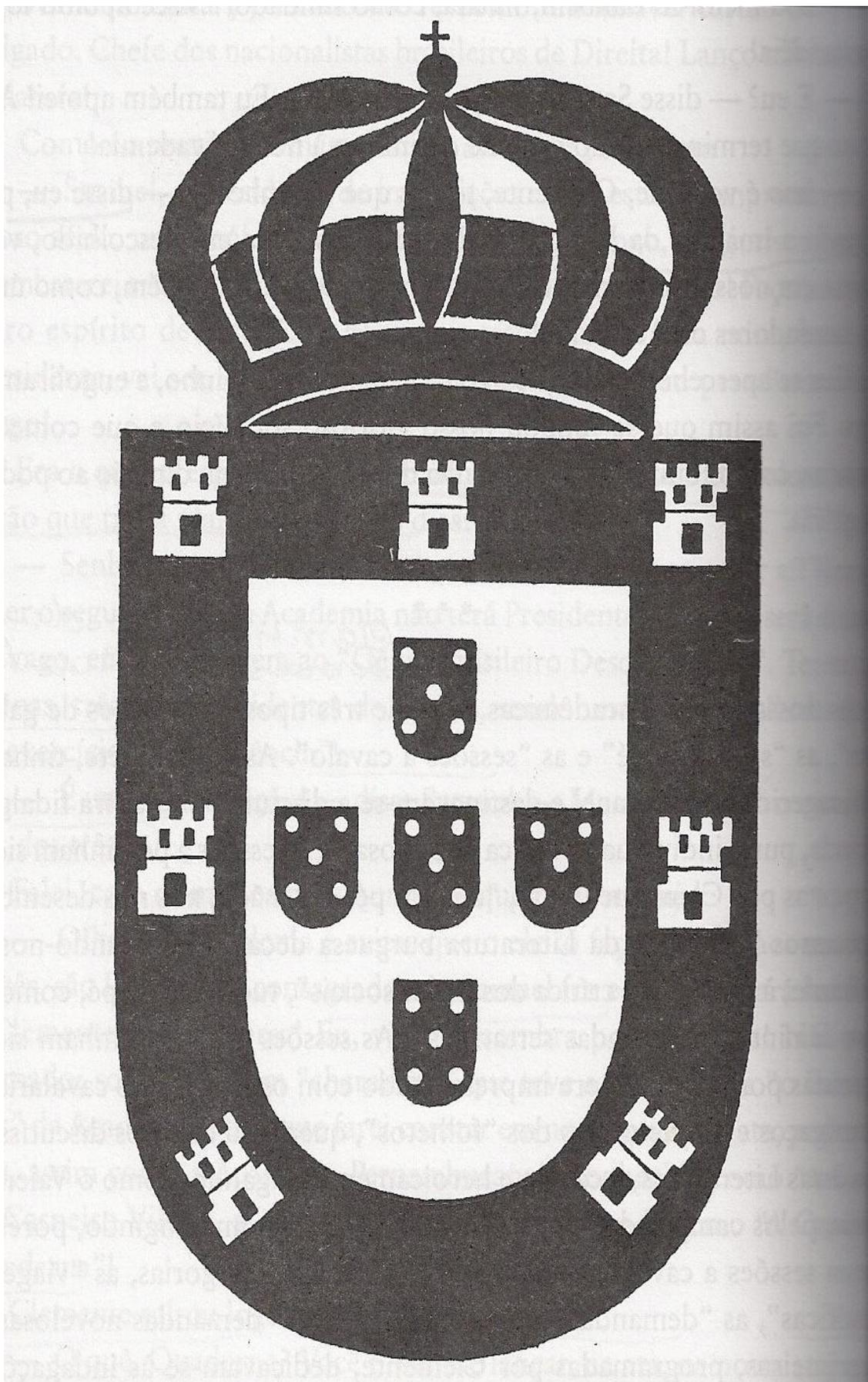
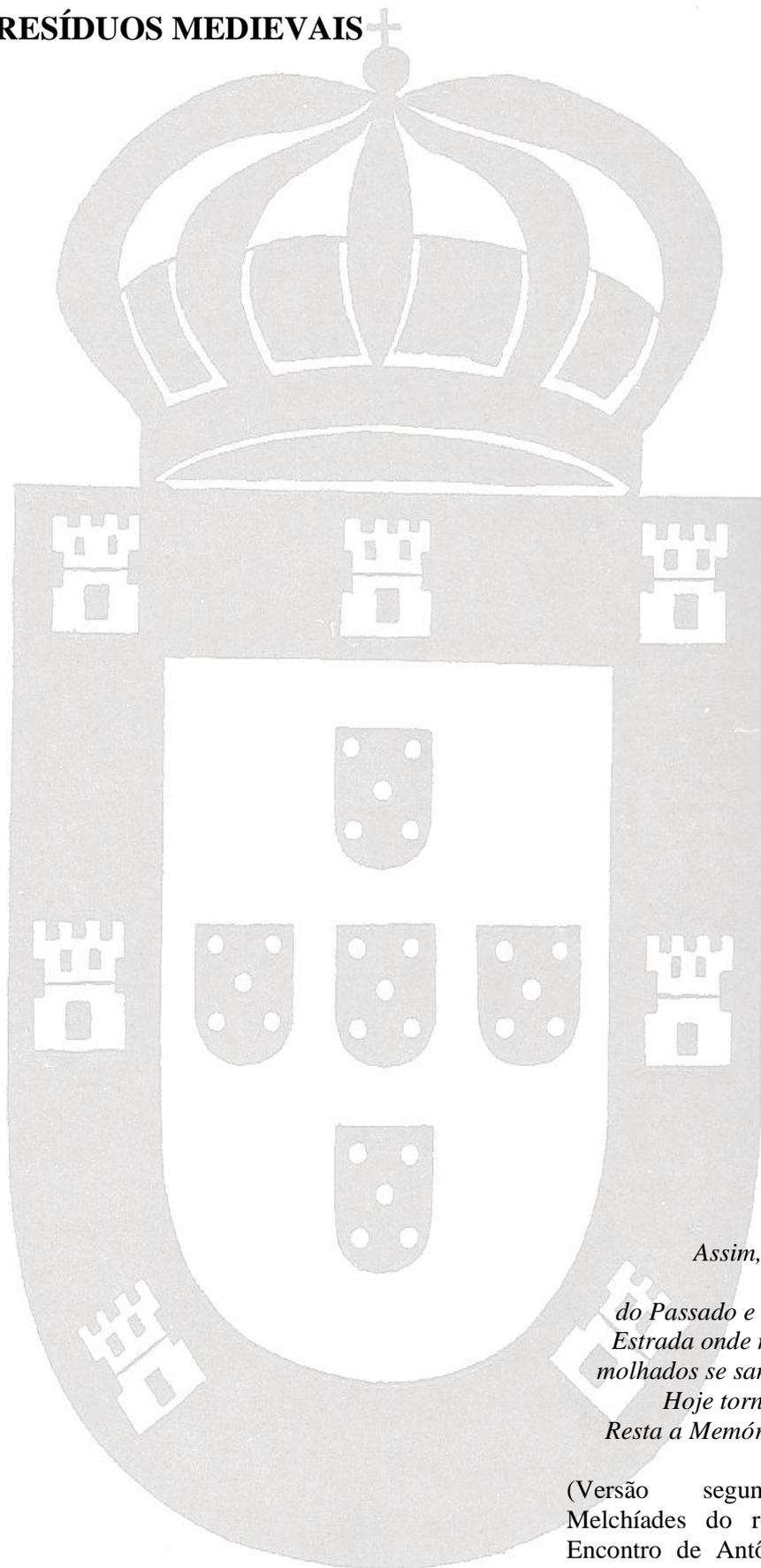


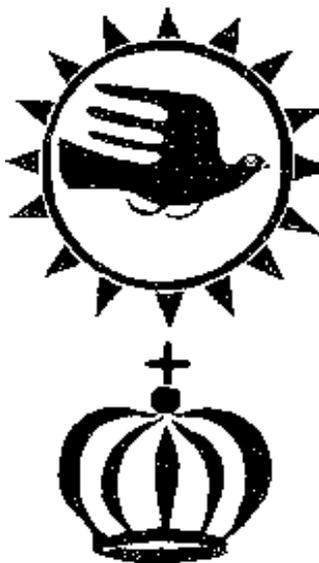
FIGURA 2- ESCUDO PORTUGUÊS DAS QUINAS QUE ESTAVAM DO LADO ESQUERDO DE DOM AFONSO VI. (SUASSUNA, p. 186).

2. DOS RESÍDUOS MEDIEVAIS



*Assim, eu mostro a
estrada
do Passado e do Presente,
Estrada onde morrem Reis
molhados se sangue quente!
Hoje tornados em Pó,
Resta a Memória, somente!*

(Versão segundo João Melchiades do romance “O Encontro de Antônio Silvino com o Valente Nicácio”. In :SUASSUNA, p. 101)



O processo de escrita d'*O Romance da Pedra do Reino*, dentre as inúmeras possibilidades de análise, conta com um olhar sobre o passado devedor de uma visão medieval *remanescente* no Nordeste brasileiro. As histórias que compõem o romance de Ariano Suassuna são narrativas que se nutrem do *imaginário* do povo nordestino e estão concretizadas em seus mitos, lendas e superstições. No caso do escritor paraibano, a matéria-prima ficcional, provém do Romanceiro popular, das festas populares, do repertório etnológico nordestino e das histórias ouvidas pelo autor durante a infância.

Ariano Suassuna adjetivou o povo brasileiro de “ser castanho”¹², pois ele reconhecia-o como um amálgama das influências ibero-mouras, negras e índias, oriundas do processo de colonização do Brasil, conforme expresso em seu pensamento a respeito da formação do povo brasileiro. Por suas palavras vemos a constituição do “ser castanho”, produto de um fusão de raças:

Por um lado, nascemos no século XVI, para a cultura mediterrânea e ibérica, herdando o patrimônio cultural que nos veio com a língua e os costumes portugueses. Por outro lado, herdamos fortes elementos da cultura negra e da cultura vermelha, cujos descendentes mestiços

¹² A adjectivação “Ser Castanho” foi criada nos anos 80. Hoje o pensamento do autor, modificado, substitui a expressão por “Onça Malhada”, significando diversidade étnica. A primeira adjectivação constitui racismo inconsciente, já que “castanho” é escurecimento do branco e embranquecimento do preto. Essa informação a respeito da atualização do pensamento de Ariano Suassuna nos foi dada por Carlos Newton Júnior no momento da defesa desta dissertação, já que este era componente da Banca Examinadora deste trabalho.

começaram, também, logo, a recriar e a interpretar os elementos culturais ibéricos que aqui chegaram com os Conquistadores.¹³

Em consonância com essa idéia sobre a origem da cultura brasileira, também estão presentes no romance o universo do bobo, do pícaro e do arlequim da comédia italiana. Dessa forma, *A Pedra do Reino* é uma representação literária muito clara da simbologia e da imagética medieval *remanescente* no Brasil. A obra é construída por várias narrativas que se interpenetram em movimento de vai-e-volta, e unidas num único nó.

Os componentes ibéricos mediévidicos refletidos na *memória coletiva* vieram à tona por meio de *substratos mentais*. Ora, se a identidade do Nordeste é feita de uma miscigenação, de uma convergência de culturas, então, o produto cultural decorrente é uma *cristalização*, e pode ser explicado pela *hibridação cultural* por que passou o Brasil, em especial o Nordeste. A cultura nordestina provém do processo histórico da colonização, recebida que foi de Portugal, juntamente com as estruturas sócio-econômico-culturais ainda muito próximas das medievais e da ideologia dominante na metrópole.

2.1 A questão dos limites históricos da Idade Média

A transposição das *estruturas mentais* da Idade Média para a região nordestina é notória por subsistirem na região aspectos ainda vinculados ao chamado Descobrimento e à Colonização. Recordemos a História a fim de percebermos os motivos que justificam essa *remanescência*. Do período entre 1536, ano de fundação da capitania hereditária de Pernambuco, a 1808, data da chegada da corte portuguesa no Brasil, é latente uma presença marcante dos moldes econômicos, políticos e culturais da metrópole na então colônia Brasil. Acresça-se a isso a organização econômico-social portuguesa ainda com fortes traços medievais, embora o fim da Idade Média seja datado por muitos historiadores em 1453.¹⁴ Ocorre que, com o descobrimento do Brasil em

¹³ SUASSUNA, Ariano. *Seleto em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007 b, p. 249.

¹⁴ Alguns deles defendem ser o término do período medieval a queda de Constantinopla e o fim da Guerra dos Cem Anos em 1453; outros defendem ser em 1492, ano do descobrimento da América, e outros ainda preferem o início da Reforma Protestante em 1517. Para Jacques Le Goff e Hilário Franco Júnior, medievalistas nos quais nos apoiamos a respeito da concepção de História, a Idade Média perdura até a chamada Idade Moderna. Tal noção de História se amplia para os pesquisadores da *Teoria da Residualidade*, dentre os quais estamos inseridos, já que os *resíduos* mediévidicos são identificáveis, com

1500 e o “término” do período medieval, os reflexos no *imaginário* das sociedades não guardam uma grave distância. Se Portugal ainda se valia dos moldes medievais é de se supor que aquele país os tenha transferido ao Brasil, que os assimilou devido à semelhança da estrutura de governo e de suas implicações culturais oriundas da metrópole.

Para Jacques Le Goff, a periodização é uma racionalização que oferece vantagens e riscos. A vantagem de uma periodização racional, segundo o historiador, está em permitir uma abordagem científica do conhecimento do passado em relação ao presente, já que ocupa um lugar na cadeia do tempo. Os riscos são vistos, pelo autor, devido ao que ele considera como procedimento de “achatamento” e à “simplificação” da realidade histórica. Para o estudioso das mentalidades, um período não pode ser visto apenas sob a marcação cronológica, mas, também a partir da ideologia e do *imaginário*.

De acordo com alguns manuais de História, a Idade Média corresponde, cronologicamente, ao intervalo de tempo que vai do século V ao século XV, cerca de dez séculos de história. Essa duração do período, em relação à investigação do *imaginário*, pode estender-se. Ao falarmos de período é bom esclarecermos que a sociedade é um fato complexo, em evolução e, portanto, a História guarda uma continuidade. No caso específico da Idade Média, seus *resíduos* continuam a ser vistos hoje.

Segundo informação de Jacques Le Goff, o nome do período intitulado Idade Média foi dado primeiramente pelos humanistas a partir do século XIV, para definir um espaço de tempo e de cultura que findava. Possivelmente o termo foi empregado, vez primeira, por Petrarca, a fim de designar a expressão *medium tempus* ou *media tempora*. A expressão era de cunho pejorativo e correspondia à idéia de ser aquela uma época de trevas, um período obscuro entre a Antiguidade e o presente que aquela sociedade vivia. A depreciação da época referida se intensificou no século XVIII com os homens das Luzes, crentes que tal período era de obscurantismo religioso e intelectual, e que o resplendor no culto das letras e da arte só reaparecia no Renascimento. A Idade Média voltou a suscitar interesse positivo no século XIX, com o Romantismo, sendo Victor

força vigorante até hoje, principalmente no que diz respeito à região Nordeste, foco de estudo desse trabalho. A *Teoria da Residualidade* serve de base aos estudos do grupo de pesquisa “Estudos de *residualidade* literária e cultural”, certificado pela UFC e cadastrado junto ao CNPq, e vem sendo difundida através de diversos trabalhos acadêmicos. O termo *residualidade* foi empregado pela primeira vez por Roberto Pontes no livro *Literatura insubmissa afrobrasilusa*. PONTES, Roberto. *Literatura insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro/ Fortaleza: Oficina do autor/EDUFC, 1999.

Hugo um de seus defensores ao qualificá-la de “mar de poesia”. No século XX ainda o interesse pela Idade Média com os simbolistas retorna após a Segunda Guerra Mundial, quando perde forças a corrente que considera a “Idade Média sombria”. Le Goff aconselha a não adotarmos as visões extremistas de imagem negra e nem de imagem dourada do período, pois esclarece que mesmo em momentos de esplendor da bela Idade Média, conviveram concomitantemente estes dois momentos: o de trevas e o de luzes.¹⁵ A fase de bonança do período corresponde, segundo ele, à centena de anos que começa no meado do século XII e termina no fim do reinado de São Luís, por volta de 1260.

Para Le Goff, o Renascimento não é a ruptura total com o medievo. O historiador defende haver uma longa Idade Média, que iria até o fim do século XVIII, cujo fim só se dará com a Revolução Francesa e a Industrial. Esse conceito mais elástico é o que serve melhor à *Teoria da Residualidade*, pois seus defensores apontam *resíduos cristalizados* nas sociedades posteriores ao medievo.¹⁶

Apontando a fidelidade, a hierarquia e a honra como valores daquele momento histórico, Le Goff defende uma Idade Média de longa duração na História a qual consiste, num período de elaboração e construção do mundo moderno: “A Idade Média é a nossa juventude; talvez a nossa infância”.¹⁷

Consoante esse argumento, a defesa de uma longa Idade Média também é apontada por Hilário Franco Júnior, discípulo de Le Goff, ao dizer que esta é a matriz da

¹⁵ “O que legitimamente alimentou a idéia de uma Idade Média sombria, foi, parece-me, sua fragilidade econômica, ou, mais exatamente, as conseqüências que essa fragilidade trouxe para a vida das mulheres e dos homens dessa época. Penso sobretudo num fenômeno estrutural da economia medieval: as fomes, que só desaparecerão, na França, no fim do século XVIII, e na Rússia, por exemplo, no século XX (...) O que impressiona mais e que certamente alimentou a idéia de uma bela Idade Média, foi o que houve de criação, nos três domínios: o domínio escolar e intelectual, o domínio artístico e o domínio urbano. Desde o século XII assiste-se à fundação e ao desenvolvimento de escolas urbanas, o que prosseguiu no século XIII. Nas cidades, e especialmente nas que tinham uma catedral ao lado da qual se abre uma escola, a alfabetização das crianças conhece amplo progresso, sem exclusão das meninas (...) surge um ensino superior, com o nascimento de um novo tipo de escolas, a que chamamos “universidades”, e que a Idade Média designava pela expressão ‘*studium generale*’”. LE GOFF, Jacques. *Uma Longa Idade Média*. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 55-57.

¹⁶ “A *residualidade* se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos resíduos indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética a qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas *avant la lettre*. Mas a *residualidade* não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a hibridação cultural no que toca a crenças e costumes.” PONTES, Roberto. “Mentalidade e residualidade na lírica camoniana”. In: *Escritos do cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Fortaleza: 7 Sóis Editora, 2003, p. 88.

¹⁷ LE GOFF, Jacques. Op. cit, p. 33.

civilização ocidental-cristã, e ao afirmar que as estruturas modernas são, no fundamental, medievais: “Os quatro movimentos que se convencionou considerar inauguradores da Modernidade – Renascimento, Protestantismo, Descobrimientos, Centralização – são de fato medievais”.¹⁸

Hilário Franco Júnior assim como seu mestre Jacques Le Goff é um propagador do estudo da História das Mentalidades entendendo que o homem, ser histórico, deve ser visto e estudado “tanto por seus sonhos, fantasias, angústias e esperanças, quanto por seu trabalho, leis e guerras”. Para ele a palavra “mentalidades” pode ser concebida com o sentido de história psicossocial: “indicando o primado psicológico nos seus aspectos mais profundos e permanentes, mas sempre manifestados historicamente, dentro e em função de um determinado contexto social, que por sua vez passa a agir em longo prazo sobre aquele conjunto de elementos psíquicos coletivos”.¹⁹ Segundo o medievalista brasileiro, para captar os conteúdos inconscientes da psicologia coletiva os historiadores devem fazê-lo através da análise do *imaginário* da sociedade:

De fato, o imaginário nesta construção recorre aos instrumentos culturais de sua época e a elementos da realidade psíquica profunda, quer dizer, da mentalidade. Porém, desta forma o imaginário elabora

¹⁸ “O Renascimento dos séculos XV – XVI recorreu a modelos culturais clássicos, que a Idade Média também conhecera e amara. Aliás, foi em grande parte através dela que os renascentistas tomaram contato com a Antiguidade. As características básicas do movimento (individualismo, racionalismo, empirismo, neoplatonismo, humanismo) estavam presentes na cultura ocidental pelo menos desde os princípios do século XII (...) O Protestantismo, do seu lado, foi em última análise apenas uma heresia que deu certo. Isto é, foi o resultado de um processo bem anterior, que na Idade Média tinha gerado diversas heresias, várias práticas religiosas laicas, algumas críticas a um certo formalismo católico. Nesse clima, a crise religiosa do século XIV comprovou ser inviável para a Igreja satisfazer aquela espiritualidade mais ardente, mais angustiada, mais interiorizada. Foi exatamente neste espaço que se colocaria o Protestantismo (...) Os Descobrimientos, por sua vez, também se assentavam em bases medievais nas técnicas náuticas (construção naval, bússola, astrolábio, mapas), na motivação (trigo, ouro, evangelização), e nas metas (Índias, Reino de Preste João). Também existiam antecedentes medievais nas viagens normandas ao Oriente e à América (esta comprovadamente atingida pelos noruegueses por volta do ano mil), italianas à China (Marco Polo, por exemplo) e ibéricas à África. Colombo, para nos limitarmos ao navegador descobridor mais famoso, era em todos os sentidos um homem muito mais “medieval” que “moderno”: objetivava mais a difusão do Cristianismo do que do ouro; desejava este apenas para realizar uma Cruzada a Jerusalém; atraía-o ao Oriente acima de tudo a crença de que lá se localizava o Paraíso Terrestre. A Centralização Política, por fim, era a conclusão lógica de um objetivo perseguido por inúmeros monarcas medievais. Realmente, o Estado moderno, unificado, caracterizava-se pelo fato de o soberano ter jurisdição sobre todo o país, poder de tributação sobre todos os seus habitantes, monopólio da força (exército, marinha, polícia). Ora, esta tinha sido a tripla meta de reis como, por exemplo, Henrique II da Inglaterra (1154-1189) ou Luís IX de França (1226-1270). O sentimento nacionalista, que fornecia o substrato psicológico necessário à concretização do poder monárquico centralizado, também era, como já vimos, de origem medieval. Na contra-prova, temos os casos da Alemanha e da Itália, que só nasceriam como Estados nacionais centralizados no século XIX devido ao fracasso de suas tentativas no período medieval.” FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171-172.

¹⁹ *Ibidem*, p. 149-150.

historicamente algo que pela sua longuíssima duração é quase a-histórico. Assim, os significantes (palavras, símbolos, representações) que o imaginário utiliza alteram os significados (conteúdos essenciais) da mentalidade, decorrendo disso a dinâmica dela.²⁰

Como vimos, não há fronteiras definidas para as influências de uma época em outra. A cronologia engessada não dá conta do que escapa e aparece numa época posterior. Os significados em constante movimento vão tomando outros sentidos, vão se *cristalizando*.

2.2 O rumor histórico nos arredores da obra literária

A escolha do estudo da obra suassuniana sob o prisma do medievo se dá por acreditarmos em *remanescências* daquele momento histórico na literatura do escritor paraibano. O esteio mediévico pode ser facilmente recuperado a partir da *mentalidade* da sociedade ficcionalizada por Suassuna. Se determinados procedimentos conscientes de fatura artística, por parte do autor, tratar de referências no plano do texto, podem ser intitulos de intertexto com a Idade Média, como por exemplo, as citações literais ou pouco modificadas dos folhetos do Romanceiro, procedimento esse armorial. Porém, embora citados pelo viés intertextual, o *imaginário* e o espírito fantástico desses folhetos, em sua maior parte, permitem ser entendidos como um processo inconsciente presente no *modus vivendi* da região Nordeste, foco esse aproveitado pelo escritor em sua obra. Além de um passado visível inserido no romance, existe um outro a ser recuperado em suas páginas por meio da *mentalidade* e da *memória coletiva*. É este que desejamos atingir. Para um trabalho que se propõe assim, o plano histórico deve ser constantemente visitado. Cuidando para que a obra literária preserve sua riqueza estética e comunicativa, ressaltamos estar o estudo referido sob os ditames do *imaginário mental*. Acerca desse mesmo solo discursivo-ideológico, que propõe integrar o literário e o histórico, depõe Maria Tereza Didier, especialista na obra suassuniana:

Sabe-se que a literatura já foi alijada da historiografia, por ser considerada extensão ficcional da sociedade e por conter em seus domínios justamente os aspectos dos possíveis irrealizados ou irrealizáveis. D'A *Pedra do Reino* surge, então, como um enfoque no domínio do possível. A resolução que apresenta a literatura como documento historiográfico deve mencionar o que se entende por documento, pois a incorporação da literatura como novo objeto para a

²⁰ Ibidem, p. 150.

historiografia, por vezes, recorre à obra literária como uma “prova documental” que constrói naturalisticamente a versão de uma verdade factual, esvaziando-a de sua dimensão estética. Retrabalhando a compreensão da construção histórica, pode-se redimensionar a presença da literatura assim como do sonho, do poema ou da sinfonia, no imaginário social.²¹

Ao propormos a análise ficcional de Ariano Suassuna à luz do *imaginário* histórico, é por acreditarmos ser esta possível sob tal abordagem, já que a Idade Média é identificada em seus textos de modo *remanescente*. Semelhante postura metodológica com base no discurso histórico também se propõe Sônia Lúcia Ramalho de Farias em relação ao estudo da ficção associado ao da história na obra do autor de *O Auto da Compadecida*:

Ao postular o cotejo entre os romances de José Lins do Rego, o de Ariano Suassuna e as correspondentes vertentes historiográficas de base oligárquica, que teriam respectivamente funcionado como matrizes culturais ideológicas para a representação do espaço regional nestes romances, não se pretende ingenuamente um determinismo redutor entre o texto de ficção e o da história, conforme concebia a historiografia tradicional ou a crítica sociologizante. Tampouco se trata de, obedecendo a critérios de uma abordagem continuísta, procurar no discurso histórico os “antecedentes” e os “precursores” para o discurso literário que se pretende analisar. Ao contrário, é levando mesmo em consideração as descontinuidades e rupturas que o discurso literário opera – tanto face à história, como em relação a outras formas discursivas que possam ter contribuído como matéria prima para sua elaboração – que se torna possível conceber tal confronto.²²

A elaboração imaginativa do escritor não está desvinculada do real. Pelo contrário, este é o motivador, o molde primeiro em que se apóia o artista. Vejamos opinião de Hilário Franco quando discorre sobre as relações entre História, Literatura e Imaginário, tomando de empréstimo as falas de Bloch, Le Goff e Zink:

O fato de o escritor ter aparente liberdade maior na escolha de seu material, também não o diferencia efetivamente do historiador. De um lado, porque, como a erudição especializada deste século

²¹ MORAES, Maria Tereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armarial (1970-76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000, p. 174.

²² FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006, p. 45.

mostrou, os documentos históricos não existem per se, eles tornam-se documento ao serem selecionados e utilizados pelo historiador (Bloch, 1996; Le Goff, 1984). De outro, porque um texto é literário somente quando se reconhece enquanto tal, isto é, como produto arbitrário e necessário de uma consciência (Zink, 1985).²³

Se as fronteiras entre os dois campos são frágeis e tênues, a importância da relação entre as áreas da História e da Literatura se faz relevante por essas duas vertentes de estudo apresentarem traços comuns. Essa hipótese se concretiza, segundo o autor, ao apresentar intersecções entre as duas áreas de conhecimento:

A História, deve-se lembrar, é uma reconstrução imaginária do passado feita no presente. Uma reconstituição realizada a partir de material fragmentário e necessariamente comprometido pelos dados sociais das épocas passadas que o produziram, e pelos dados culturais do historiador, que na manipulação dessas “fontes primárias” não está isento de seu próprio momento histórico.²⁴

Mediante esta assertiva, concluímos ser a produção historiográfica arbitrária, apresentando assim o primeiro traço comum entre Literatura e História. “A Literatura, por sua vez, também é uma elaboração imaginária, porém aparentemente muito afastada da História. Para o medievalista, a diferença entre o documento histórico e o produto literário é apenas sua origem e sua destinação. Ele afirma que algumas correntes historiográficas já apresentam faceta literária, assim como também a literatura já aponta para a intenção analítica, sendo passível de ser documento para o historiador. Aponta o fato de a Literatura não ser tão arbitrária e ficcional assim, e encontra nela um caráter documental ao aproximá-la da vertente de trabalho adotada pela História. Assume tal posição ao se deparar e investigar os dois tipos de discurso:

História é um discurso que trabalha com outros discursos, que é uma metalinguagem. Ela estaria então mais próxima da Crítica Literária do que da Literatura. Mas tanto quanto a História, a Literatura

²³Cf. BLOCH, M. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 1996 / LE GOFF, J. Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 95-105 e Cf. ZINK, M. *La subjectivité littéraire*. Autour du siècle de Saint Louis. Paris: PUF, 1985. *Apud* FRANCO JÚNIOR, Hilário. “História, Literatura e Imaginário: um jogo especular. O exemplo medieval da cocanha”. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Márcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Orgs.). *Sobre as naus de iniciação: estudos portugueses de Literatura e História*. São Paulo, UNESP, 1998 a, p. 272.

²⁴*Ibidem*, p. 271.

também é um discurso que secciona, seleciona e recompõe discursos preexistentes. Ambos os discursos são palimpsestos. Tanto a História quanto a Literatura não escapam da intertextualidade, consciente ou não, buscada ou não.²⁵

Diante de uma análise desse tipo, o medievalista demonstra a necessidade de uma investigação que utilize o prisma do *imaginário*, considerado por ele um conceito fluido e difícil de definir, devendo ser pensado a partir da noção de *mentalidade*. Ao associar os dois termos dá-nos uma definição provisória do que considera o que seja a *mentalidade* e o *imaginário*:

definir mentalidade como o ponto de junção do biológico e do social, ou seja, o nível mais estável do viver humano, o conjunto de sensibilidades, de sentimentos e de concepções de mundo que se constitui no denominador comum a todos os membros de uma sociedade, independentemente das condições sociais, políticas, econômicas e culturais de cada indivíduo. Assim, numa primeira formulação bem geral, devemos ver no imaginário um elemento de intermediação entre a realidade psíquica profunda (mentalidade) e a realidade material externa (cultura).²⁶

Ao demonstrar a ponte entre *cultura* e *mentalidade* Hilário Franco acredita ser o *imaginário* o elemento responsável por levar ao mental os componentes que a longa duração histórica transformaria. Ao mesmo tempo, o *imaginário* traz para a cultura uma forma de leitura dela própria e são capazes de retomar a realidade política, econômica, social e cultural, pois o homem vive de seus desejos, medos e ações:

Não poucas vezes as modalidades de produção, de organização político-social, de construção cultural são decorrentes da forma de o homem ver o mundo. Forma que, por sua vez, deriva do diálogo mantido pelo homem de qualquer época com o mundo concreto que o cerca. Por isso mesmo não se pode aceitar a velha definição de “fato histórico”, que criava uma separação artificial entre verdade e ficção, entre História e Literatura. Não se deve buscar a quimera da “realidade” do fato, e sim a única realidade historicamente significativa, a visão que uma época tem de um evento, concreto ou

²⁵ FRANCO JÚNIOR, Hilário. “História, Literatura e Imaginário: um jogo especular. O exemplo medieval da cocanha”. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Márcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Orgs.). *Sobre as naus de iniciação: estudos portugueses de Literatura e História*. São Paulo, UNESP, 1998 a, p. 273.

²⁶ *Ibidem*, p. 275.

imaginado. Na articulação entre realidade objetiva e realidade onírica é que se encontra efetivamente o “fato” histórico, aquele que leva a determinados comportamentos, atitudes e práticas sociais em vários campos do viver humano. A “verdade” de um documento está mais nas suas intenções, freqüentemente inconscientes, do que no seu conteúdo explícito. A importância de um acontecimento está mais na memória coletiva que o conservou e o interpretou do que no próprio acontecimento. “Os fatos históricos são, na essência, fatos psicológicos”, já ensinava Marc Bloch há mais de meio século.²⁷

O medievalista constrói seu argumento dizendo das fronteiras quase inexistentes entre Literatura e História, já que, para ele, os mesmos sentimentos veiculados pela Literatura escapam ao escritor e ultrapassam o indivíduo:

Se amor, desejo, esperança, angústia, medo, se qualquer sentimento enfim, é transtemporal e transpessoal, suas modalidades de exteriorização são datadas, são contextuais, são coletivas. Jorge Luis Borges possivelmente referia-se a isso quando afirmou que “as coisas que são ditas em literatura são sempre as mesmas. O que é importante é a maneira como são ditas”. É verdade que Eliot dizia escrever poemas para colocar “meus sentimentos em palavras para mim mesmo”, que Céline afirmava fazer romances para traduzir no verbo suas emoções, que Simenon via em todo escritor alguém que “tenta encontrar a si mesmo através de seus personagens”. Mas se tais expressões literárias tiveram sucesso, ressonância social, é porque não tratavam de sensibilidades apenas pessoais. Era o coletivo falando através de indivíduos.²⁸

Ainda conceituando o *imaginário*, o historiador aponta cinco traços essenciais ao termo: *ser histórico*, *ser simbólico*, *ser plural*, *ser coletivo* e *ser catártico*. O *ser histórico* diz respeito à existência de longa duração do *imaginário* ancorada no presente. O segundo traço se dá, de acordo com ele, pois: “Cada imaginário é um conjunto de representações que exterioriza sentimentos importantes do grupo social. E um conjunto de imagens, verbais e visuais, que torna objetivos valores subjetivos”.²⁹ A característica do *ser plural*, atribuída ao *imaginário*, se dá, segundo ele, devido ao fato de que tudo o que é histórico, é múltiplo e relativo. O *ser coletivo* aponta, de acordo com Franco

²⁷ FRANCO JÚNIOR, Hilário. “História, Literatura e Imaginário: um jogo especular. O exemplo medieval da cocanha”. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Márcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Orgs.). *Sobre as naus de iniciação: estudos portugueses de Literatura e História*. São Paulo, UNESP, 1998 a, p. 275-276.

²⁸ *Ibidem*, p. 272-273.

²⁹ *Ibidem*, p. 277.

Júnior, para a forma com que os homens vêem o mundo e a si mesmo: “Ao expressar valores coletivos, os imaginários dão ao homem a sensação de pertencer não apenas ao seu momento, mas de fazer parte de uma história”.³⁰ Por fim, o *ser catártico* é apontado como próprio do imaginário por ser a forma de expressão dos sentimentos dos homens. “É o guardião da vida coletiva”.³¹ A narrativa suassuniana guarda **o histórico**, pois pautada nos episódios messiânicos da História do Brasil; **o simbólico** na obra diz respeito à forma como Suassuna, poeticamente, expressa o modo de ser e de agir dos personagens da narrativa. Da mesma forma, **o ser plural**, traço do *imaginário*, de acordo com Franco Júnior, refere-se às múltiplas interpretações e análises que a obra proporciona ao leitor e ao pesquisador. **O coletivo** expressa-se, pois o romance exemplifica o comportamento nordestino metaforizado na *Pedra do Reino*. Por fim, **o ser catártico** proveniente do imaginário, na narrativa, é reconhecido por essa obra proporcionar a elevação da alma humana e a satisfação no espírito de quem a lê e a analisa.

Para Franco Júnior, tanto o historiador quanto o escritor reconstruem o real em suas obras. Os dois são ideológicos se acreditarmos que a Literatura e a História são formas de luta contra a morte. As aproximações entre eles são várias: ambos tendem a ser céticos em relação ao presente, ambos dirigem suas mensagens a determinados públicos. Ambos os discursos são históricos, representam cada qual o seu tempo. Numa fraternidade assim, resta o resgate do *imaginário*. Se a poesia trata das dores humanas, a História tende a situá-las no tempo.

2.3 Residualidade: Uma teoria e seus conceitos

Quaderna ao construir uma narrativa apresentando-se rei e cavaleiro medieval, além de contar os feitos cavaleirescos dos seus antepassados, traz à atualidade do romance episódios e comportamentos que remontam a um período distante do narrado. Ao descrever ao leitor “o caso da estranha cavalgada” no momento da chegada de Sinésio à vila sertaneja, o protagonista transforma os envolvidos no episódio em cavaleiros sertanejos remetendo ao período medieval. Os personagens não são meros

³⁰ Ibidem, p. 278.

³¹ Ibidem, p. 279.

sertanejos, o narrador faz questão de considerá-los cavaleiros ao modo do medievo. Vejamos nas palavras de Quaderna a descrição da estranha cavalgada:

Era composta de cerca de quarenta Cavaleiros. Os arreios dos cavalos que a compunham vinham cobertos de medalhas e moedas, que refulgiam ao Sol sertanejo, devolvendo aos fulgores dos cristais das cercas-de-pedra as faíscas de seus metais. As esporas, como estrelas de fogo, retiniam suas rosetas, batendo nos estribos e centelhando nos sapatões de couro castanho, sob as véstias e os canos poeirentos das calças-perneiras, também castanhas, mas providas de fortes placas de reforço, costuradas a modo de joelheira nas calças, e de ombreiras nos gibões. Os chapelões de couro, de largas abas dobradas e levantadas, coroavam-se, também, de estrelas e moedas que reluziam – três nas abas, inumeráveis nas testeiras e barbicachos. Mas do que tudo, porém, pairava no ar, sobre aquela esquisita tropa de bichos, carretas e Cavaleiros, uma atmosfera de feira-de-cavalos; de sortilégios e encantamentos; de companhia de Circo; de comboio-de-mal-assombrados; de cavalaria de rapina; de comércio de raízes, augúrios e zodíacos; e tudo isso, junto, lembrava, logo, uma tribo de Ciganos sertanejos em viagem.³²

Pela descrição dos cavaleiros e de suas vestimentas, embora esses homens sejam sertanejos com gibão de couro, assemelham-se à aparência medieval. Não é uma transcrição da cavalaria mediéfica *ipsis literis*, porém, o *resíduo* da Idade Média com relação ao porte do cavaleiro remete àquele *imaginário*. A *mentalidade* de uma época é sempre repassada pelos povos antigos aos mais novos, e dela, o que tem vigor perdura. Numa outra passagem, novamente Quaderna afiança a cavalaria sertaneja *residual* ou *remanescente* da medieval:

só lembrei o que, da realidade e pobre e oncista do Sertão, pudesse se combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões-de-honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha.³³

³² SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* – 9ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007 a, p. 36. Como daqui em diante serão fartas as citações d'A *Pedra do Reino*, mencionarei este romance apenas por autor e por páginas.

³³ SUASSUNA, p. 50.

Pelo fragmento observamos os homens tratados por cavaleiros e suas vestes empoeiradas descritas como armaduras medievais, além disso, há menção às procissões e às Cavalhadas realizadas no sertão, também resíduos da Idade Média. Identificar a presença de *permanências medievais*³⁴ ao longo da história brasileira não significa desconhecer rupturas e novidades conquistadas, e sim reconhecer as continuidades das raízes mediélicas no Brasil. Identificando essas permanências em solo pátrio, se posiciona Hilário Franco Júnior: “Algumas vezes tratavam-se de elementos históricos já ultrapassados na metrópole, porém introduzidos com vigor na colônia, daí terem sobrevivido à separação política com Portugal e gerado o clima de arcaísmo que marca muitos aspectos da história brasileira”.³⁵ Não obstante, o parágrafo transcrito aproxima o pensamento de Hilário Franco dos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade*. Para compreender os vestígios *remanescentes* da cultura ibérica, Roberto Pontes conceitua o termo *resíduo*:

Resíduos são aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra. O resíduo é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. É expressão

³⁴ “A economia brasileira, essencialmente agrária até meados do século XX, também denuncia o passado medieval transplantado pelos portugueses e prolongado pelo sistema colonial do Antigo Regime e depois pelo neocolonialismo da Revolução Industrial. No entanto, mesmo nesse plano de análise, as novidades chamaram mais a atenção dos historiadores que as continuidades. Tem-se dificuldade em reconhecer os elementos medievais. Adota-se geralmente a postura tradicional de considerar os Descobrimentos (assim como o Renascimento e o Protestantismo) um corte histórico que teria inaugurado uma época original, quase sem vínculos com o período anterior. Caio Prado Junior, por exemplo, vê que os caracteres fundamentais de estrutura econômica brasileira são ainda no século XX largamente coloniais. Mas pensa que nosso passado colonial foi “algo novo”, que se constituiu em “organismo social completo e distinto”, com estrutura material diferenciada e “atitude” mental coletiva particular (...) A vida social brasileira também denuncia suas raízes medievais. O ponto de partida foi o sistema de capitânicas, largas faixas do território recém descoberto cedidos pela coroa a indivíduos que ali promoveriam a colonização, já que a monarquia estava impossibilitada de fazê-lo, absorvida pelas Índias, naquele momento mais atraentes. Aquela cessão de direitos dava a cada donatário o usufruto das terras e, nelas, de parte dos poderes regalianos: arrecadar impostos, aplicar justiça, convocar milícias, fundar vilas, doar sesmarias. Era, portanto, sistema de claros traços feudais, ainda que a historiografia, mesmo recente, quase sempre o considere solução circunstancial, confundindo a aparência do fato (foi transitório por ter fracassado, por ter se revelado anacrônico) com o espírito dele (aplicar algo conhecido e considerado factível pelas tradições então ainda em voga em Portugal). As capitânicas não representavam uma ruptura, uma quebra temporária da modernidade colonizadora, e sim uma continuidade do passado medieval adaptado e revalidado pelo contexto português da época. Na verdade as origens das capitânicas estavam nas experiências coloniais italianas no Oriente Médio dos séculos XII – XIII.” FRANCO JÚNIOR, Hilário. “Raízes Medievais do Brasil”. *Páginas de História*. Belém: Universidade Federal do Pará, v. II, n. 1, 1998 b, p. 1-23.

³⁵ *Ibidem*, p. 4.

surgida com a força do novo porque é uma cristalização. É algo que se transforma, como o material bruto tornado jóia na lapidação.³⁶

De acordo com essa perspectiva, a identidade nacional de cada povo se dá após certa transfusão de *resíduos* culturais decorrentes de uma *mentalidade* impregnada na visão de mundo dos indivíduos. Assim, qualquer texto é um objeto estético compósito, é uma convergência de *mentalidades*. A *Teoria da Residualidade* trabalha com os conceitos operativos de *resíduo*, *cristalização*, *mentalidade* e *hibridação cultural*. O termo *resíduo* foi cunhado por Pontes a fim de conceituar aquilo que *remanesce* de uma cultura passada. Raymond Williams já havia escrito algumas linhas sobre o *residual*, na década de 70 do século XX. No entanto, o texto de Williams só chegou ao conhecimento do grupo de pesquisa liderado pelo investigador cearense no quinto ano do século XXI. As duas concepções convergem em alguns pontos, como segue.

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base de *resíduo* – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.³⁷

Segundo essa concepção, o *resíduo* pode ser constantemente retomado, pois se mantém vivo nas *memórias coletivas* de várias gerações e tem extremo vigor, sendo capaz de criar uma cultura inteiramente nova. Já o “arcaico”, de acordo com Williams, aproxima-se do pólo da intertextualidade na medida em que é totalmente reconhecido

³⁶ PONTES, Roberto. *Reflexões sobre Residualidade*. Comunicação na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, julho de 2006, sob forma de entrevista concedida à Rubenita Alves Moreira, no dia 05 de junho de 2006, p. 4.

³⁷ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 125.

como um elemento do passado, a ser observado, examinado ou revivido conscientemente e de uma forma especializante. De acordo com o prisma de Williams a incorporação do resíduo na cultura dominante se dá da seguinte forma:

Um elemento residual cultural fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva, mas certa parte dele, certa versão dele – em especial se o resíduo vem de alguma área importante do passado – terá, na maioria dos casos, sido incorporada para que a cultura dominante tenha sentido nessas áreas. Além disso, em certos pontos, a cultura dominante não pode permitir demasiada experiência e prática residuais fora de si mesma, pelo menos sem um risco. É pela incorporação daquilo que é ativamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente. Isso é bem notável no caso de versões da “tradição literária”, que passam através de versões seletivas do caráter da literatura para definições, ligadoras e incorporadas, daquilo que a literatura é hoje e deveria ser. Trata-se de uma, entre várias áreas importantes, já que é em certas versões alternativas ou mesmo opostos do que a literatura é (foi) e do que a experiência literária (e numa derivação comum, outras experiências significativas) é e deve ser, que, contra as pressões da incorporação, os significados e valores ativamente residuais são mantidos.³⁸

Consoante a citação acima, vale atribuir ao *resíduo*, o valor de resquício que advém de alguma cultura, mas não como material morto, restando como algo vivificador, porque continua a ser valorizado e “vai infundir vida numa obra nova”. Vejamos como o autor da *Teoria da Residualidade* objetiva seu pensamento a respeito do termo em destaque: “A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma obra com mais força ainda, na temática e na forma.”³⁹ Na medida em que o autor caracteriza os conceitos da *cultura residual* ou *residualidade cultural*, os outros conceitos de sua teoria vão sendo explicitados:

Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade* têm sido empregados relativamente ao que resta ou remanesce, na Física, Química, Medicina, Hidrografia, Geologia, e outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, crítica e ensaística) quase não se tem feito uso dos mesmos. Ora, todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais

³⁸ Ibidem, p. 126.

³⁹ PONTES, Roberto. *Reflexões sobre Residualidade*. Comunicação na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, julho de 2006 b, sob forma de entrevista concedida à Rubenita Alves Moreira, em 05/06/2006 e 14/06/2006, p. 4.

se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d’*Os Lusíadas* nem das *Rimas* de Luís de Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595. Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados, e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso. Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas.⁴⁰

Com base na citação anterior, extraímos os conceitos de que nos servimos do método *residual* implícitos na teoria. Desse modo, de acordo com os comentários acima referidos, o termo *resíduo* foi empregado de forma inédita em Literatura por Roberto Pontes. Sua utilização primeira esteve associada a diversas áreas do conhecimento, mas não com referência à cultura. Com um enfoque próprio o teórico propõe o estudo da Literatura e da cultura a partir da *mentalidade*, do *modus vivendi*, das crenças, dos juízos que respiram num texto. Este procedimento de análise proposto é diferente do das relações intertextuais encontradas no escrito, conforme se pronuncia Pontes acerca do elemento *residual*, dado cultural impossível de ser lido apenas sob o viés da periodologia literária.

Cumpramos afirmar ser o resíduo a essência mesma da cultura e da literatura, eis porque nossa compreensão se direciona para estabelecer uma teoria da cultura e da literatura, alternativa por via da qual é possível equacionar certas aparentes antinomias no domínio das manifestações culturais e artísticas. Significa dizer que no âmbito da cultura e da literatura não podemos falar em produções originais, sendo errôneo igualmente enquadrar determinada obra ou dado autor num estilo de época, numa escola ou num exclusivo movimento estético.⁴¹

⁴⁰ PONTES, Roberto. “Residualidade e mentalidade Trovadoresca no Romance de Clara Menina.” In: MALEVAL, Maria do Amparo Soares (Org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais* Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001, p. 513.

⁴¹ PONTES, Roberto. “Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca”. In: *2º Colóquio do PPRLB – Relações Luso-Brasileiras; deslocamentos e permanências*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004. Versão eletrônica disponível em: www.realgabinete.com.br/coloquio/autor.asp?indice=62.

Com sua característica de atualização de um elemento passado numa cultura posterior, o *resíduo*, tido como proposta de análise de um dado cultural, impede que qualquer cultura seja original e inédita. Esse elemento que define o pertencimento de uma forma cultural antiga numa época posterior pode dar-se, segundo a percepção de Roberto Pontes, de forma consciente ou não, pois sendo o *resíduo* latente e de força vigorante, pode ser retomado a qualquer tempo, conforme esclarece com precisão:

O *resíduo* consiste no principal elemento atualizador da produção cultural. Parece ser de lei na ordem da cultura que nada dispõe de originalidade e *tudo deriva de um resto*. Não se pode pensar em lápis, se antes não for pensada a madeira com que se fabrica o bastão e a pedra mineral de onde se extrai o grafite. Tudo deixa o seu *resíduo* no reino complexo da cultura. O próprio lápis, exaurido, apontado inúmeras vezes, chegado ao seu fim, ainda deixa um resíduo, o traço negro ou colorido no papel, que é outro *resíduo* em operação na natureza. E as letras ou figuras são o *resíduo* que impregna as mentes e forma as *mentalidades* ao longo de um processo de cognição. E este ato de conhecer termina explodindo em palavra oral ou escrita, em invenção plástica, sonora, rítmica, enfim, numa produção qualquer de caráter cultural. O *resíduo*, pois, se mantém numa permanente latência, em constante possibilidade de uso, de forma a poder ser atualizado ou *crystalizado* a qualquer momento, não se sabe quando nem por quê.⁴²

Se o *resíduo* é o elemento atualizador de uma época anterior, mantendo-se em latência e disponível para ser polido e *crystalizado* a qualquer momento, tem vigor para perdurar além dos tempos e aparecer num novo tempo com significações outras, atualizadas. No romance, o resquício medieval ressurgiu em relação ao modo como Quaderna se refere aos cantadores do sertão. Para o narrador, tomando de empréstimo as palavras de Carlos Dias Fernandes, denomina tais artistas de “trovadores de chapão de couro”, os “aedos sertanejos”. Vejamos no fragmento a seguir a comparação da realidade sertaneja à medieval feita pelo narrador:

É que os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos *desafios*, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a

⁴² Idem

palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras. Foi um grande momento em minha vida. Era a solução para o beco sem saída em que 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 disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda!⁴³

Ao trazer a *mentalidade* sertaneja para seu relato, Quaderna destaca o desafio entre cantadores e adquire argumento necessário para criar sua Obra-Marco, fazendo-se, dessa forma, Rei literário. O *imaginário* mediéxico dos cavaleiros, das fortalezas amuralhadas e dos reis é transcrito à realidade sertaneja sob o viés da *residualidade*, já que os cantadores são realezas e seus castelos são poéticos e versificados como os folhetos do Romanceiro. Tudo no fragmento remete à Idade Média, seus heróis, seus palácios e os desafios enfrentados pela coragem dos cantadores-cavaleiros, porém, dito de forma risível, *residualmente* aparece com outra conotação, simbolizando a cultura de um povo que ainda teima em ser medieval.

Achamos necessário aclarar o mal entendido acerca das noções de *resíduo* e *intertexto*, visto que os dois termos são freqüentemente confundidos e tidos por sinônimos. Por isso, devemos demarcar a diferença entre ambos nos usos que deles fazem no texto literário. No final da década de 1960, Julia Kristeva cunhou o termo intertextualidade a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, a fim de conceituar o fenômeno de interação entre dois ou mais textos. Para compreendermos o real significado da palavra verifiquemos morfologicamente: *inter* – prefixo latino que sugere reciprocidade, entrelaçamento e interferência; *test* – fazer tecido, entrelaçar, entrançar; e o sufixo *dade* – formador do substantivo abstrato. Nas palavras de Kristeva: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, ao menos como dupla”.⁴⁴

A diferença fundamental do *resíduo* para o *intertexto* é que o *residual* muitas vezes aparece na obra sem que o autor tenha consciência do aproveitamento do material

⁴³ SUASSUNA, p. 106-107.

⁴⁴ KRISTEVA, Julia Apud GUIMARÃES, Elisa. “Camões nas águas da intertextualidade”. In: *Revista Camoniana: revista de estudos de Literatura Portuguesa do Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade do Sagrado Coração*. 3ª. Série, vol. 16. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 169.

utilizado. A *residualidade* se dá no plano da *mentalidade* e não do texto, como ocorre com o outro conceito. A respeito de como um *resíduo* pode aparecer numa cultura constituída, leiamos o que nos diz Hilário Franco Júnior sobre a presença da cultura medieval *remanescente* nos dias de hoje:

Para nós brasileiros, membros da chamada civilização ocidental cristã, a Idade Média representa o enquadramento no qual nosso país foi formado e cujos traços ainda são claramente visíveis. Ou melhor, traços algumas vezes tão presentes, que perdemos consciência de sua medievalidade. Outras vezes, traços tão enraizados e transformados, que não percebemos seu sentido.⁴⁵

As observações de Hilário Franco Júnior também convergem para a abordagem defendida por Pontes, pois aquele medievalista encara o componente *residual* na cultura como um episódio por vezes ocorrido de forma inconsciente. Para ilustrar esse argumento, basta citarmos o fato de Ariano Suassuna ter afirmado tanto em entrevistas quanto em suas aulas-espetáculos, haver-se inspirado nas histórias do Romanceiro popular do Nordeste quando escreveu o *Auto da Compadecida*. O dramaturgo considera essas histórias como de pertencimento anônimo, e depõe que, só muito depois de ter escrito o *Auto*, veio tomar ciência de haver aproveitado matéria proveniente da cultura árabe, levando-nos a entender que os episódios tinham sido assimilados culturalmente, a partir de histórias *crystalizadas* na sociedade nordestina, conforme expõe Suassuna no trecho correspondente ao comentário sobre a aquisição dos folhetos usados no *Auto da Compadecida*:

Os exemplos de “folhetos” seguintes são citados a partir do livro de Leonardo Motta, *Viroleiros do Norte*. O primeiro folheto é de Leandro Gomes de Barros, e intitula-se ‘O enterro do cachorro’ – ou, pelo menos, assim era conhecido. Leonardo Motta deve ter recolhido essa história na tradição oral, pois não cita sua autoria. Baseei-me nele para escrever o primeiro ato do *Auto da Compadecida*, e por isso citei-o, na primeira página do livro, como sendo de autoria anônima. Anos depois, já em 1968, se não me engano, Evandro Rabello, em suas infatigáveis pesquisas, adquiriu um velho folheto de Leandro Gomes de Barros, intitulado ‘O dinheiro’, mostrando-me então que ‘O enterro do cachorro’ era um fragmento daquele. [...] Quando publiquei o *Auto da Compadecida*, Raimundo Magalhães Júnior, em erudito e arguto artigo, chamou a atenção para o fato de que essa história que eu julgava anônima e puramente nordestina, já fora usada, numa versão

⁴⁵ FRANCO JÚNIOR. Hilário. “Raízes Medievais do Brasil”. *Páginas de História*. Belém: Universidade Federal do Pará, v. II, n. 1, p. 1-23, 1998b. , p. 3.

parecida, por Le Sage, no *Gil Blas de Santillana*. Punha ele em dúvida a autoria popular da nossa versão, coisa em que se enganava, como se vê, porque, como agora se sabe, ela é de Leandro Gomes de Barros. Depois, porque, ao observar elementos de erudição, na colocação dos pronomes e em outras coisas do folheto[...], os Cantadores e poetas populares nordestinos têm uma forma própria de Cultura, forma que inclui elementos primitivos, é certo, mas também elementos herdados da Cultura européia – inclusive da cultura ‘cortesã e erudita’, digamos assim. Por outro lado, quando, depois o Auto da Compadecida foi traduzido e encenado na Europa, os professores Jean Girodon e Enrique Martinez López – um, francês, o outro espanhol – mostraram que a história é muito mais antiga do que Le Sage; vem do norte da África, tendo passado à Península Ibérica com os árabes, e sendo muito comum nos fabulários e novelas picarescas ibéricas, assim como, na França, por Rutebeuf.⁴⁶

Pelas declarações do autor paraibano, subtende-se o transplante cultural por que passaram os contos populares mouros são atualizados no *Auto da Compadecida*. As incorporações de cultura árabe na nordestina ressoam inconscientes no escritor. O acervo mental dos mouros aclimatou-se na *mentalidade* do povo do Nordeste, sendo o seu percurso oriundo da *hibridação cultural* ocorrida do Norte da África para a Península Ibérica e França, e, posteriormente, para a América, sendo a *residualidade*, dessa forma, não apenas temporal, mas também espacial. Em relação ao processo de *hibridação cultural*, igualmente cabível no *arcabouço residual*, Elizabeth Martins, também pesquisadora com a mesma posição teórica, esclarece:

Temos, assim, o indício do caráter *afrobrasílico* no *Auto da Compadecida*, bem como a presença da *residualidade espacial*, e não só esta, mas, também, a *temporal*, pois o tema foi desenvolvido em África e levado à Península Ibérica nos primórdios da Idade Média, quando do domínio de Espanha e Portugal pelos mouros.⁴⁷

Ariano informa como outro folheto transcrito do livro *Violeiros do Norte*, “A história do Cavalo que defecava dinheiro” foi utilizado no *Auto*. Esse fato é exemplo de um episódio *residual* presente no *Auto da Compadecida*, pois era inconsciente, por parte dele, naquele momento, a *remanescência* do *imaginário* de Gil Vicente e de

⁴⁶ SUASSUNA. Ariano. *Seleto em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007b, p. 257-261.

⁴⁷ MARTINS, Elizabeth Dias. “O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida”. In: SOARES, Maria Elias et ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de (Orgs.) *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos. Anais*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC/ Grupo de estudos Lingüísticos do Nordeste - GELNE, 2000, v. II, p. 264-267.

Cervantes no folheto. Para ele, até então, a história utilizada era proveniente do Romanceiro popular nordestino. O que ocorreu foi que a *mentalidade* ibérica incorporada nos folhetos nos quais ele se apoiou para escrever a peça era de época muito antiga e, sob forma *crystalizada*, reapareceu no Romanceiro. Vejamos por meio das palavras de Suassuna:

Sucedeu, aqui também, um caso parecido com o do folheto anterior. Eu julgava a história da borrachinha de sangue – transformada, por mim, no *Auto da Compadecida*, na bexiga do cachorro – puramente nordestina. Quando a peça foi montada na Espanha, o escritor Pedro Laín Entralgo, da Real Academia Espanhola, escreveu um artigo dizendo entre outras coisas a respeito do meu auto: “Não é só gilvicentismo que existe nele; é, também, num sentido muito amplo e muito profundo do termo, cervantismo”. Fiquei sem saber exatamente a que se referia o ilustre espanhol, com tanta honra para mim. Até que um amigo meu, o Professor Murilo Guimarães, me emprestou um livro de Thomas Mann, uma espécie de diário, no qual havia as notas tomadas pelo escritor alemão durante a leitura do *Dom Quixote*. Quando chega o episódio das bodas de Camacho – capítulo de Cervantes – aparece uma história muito parecida com a da borrachinha. Thomas Mann diz que, lendo tal capítulo do *Dom Quixote*, teve a impressão de história já conhecida. Ora, era a primeira vez que ele lia o livro de Cervantes. Então, forçando a memória, recordou-se de que essa história já estava na antiquíssima novela de Apuleio, *O asno de ouro*. O que, aliás – digo agora-, não é de se estranhar, uma vez que *O asno de ouro* e o *Satiricon* – assim como os contos de Bocaccio – além de povoados de contos e lendas orais populares do norte da África e das penínsulas mediterrâneas, estão nas vertentes da novela picaresca ibérica, uma das fontes em que bebeu Cervantes para fazer o *Dom Quixote*.⁴⁸

Com respeito à narrativa suassuniana e na tentativa de diferenciação entre o *residual* e o *intertextual*, apresentamos dois estudos acerca da obra de Ariano Suassuna. O primeiro é de Elizabeth Marinheiro e outro de Geraldo da Costa Matos, este último parte da noção de “palimpsesto”. As abordagens analíticas, ora em comento são variantes dos estudos de Julia Kristeva. O caráter intertextual *d’A pedra do Reino* foi examinado por Elizabeth Marinheiro em *A intertextualidade das formas simples*. Nessa obra, a autora utiliza as teorias semiológicas, entendendo a narrativa suassuniana na perspectiva labiríntica e de diálogo com outros textos quando escreve:

⁴⁸ SUASSUNA. 2007 b, Op. Cit. p. 276-277.

Ora, se *A pedra do Reino* é uma simbiose feita de memórias, colagens, traços de cultura luso-brasileira, elementos da mitologia indígena e da tradição ibérica, citações, referências, mistura das relações espaço-temporais, é fácil pensá-la na sua intertextualidade, ou seja, que o texto de *A Pedra do Reino* é o espaço onde se “cruzam e se neutralizam múltiplos enunciados, tomados de outros textos”.⁴⁹

Em concordância com a postura de Julia Kristeva, Marinheiro concebe o texto literário como uma combinação do sistema lingüístico com códigos diversos e heterogêneos, dentre os quais ela destaca a História, as ideologias e a práxis social, sendo ele dotado de um caráter de *produtividade* e *intertextualidade*. Ao definir o aspecto do discurso literário Kristeva defende ser este uma *produtividade*, uma permutação de textos, pois, no espaço de um se cruzam e se neutralizam vários enunciados tomados de outros textos. No tocante à noção de *intertextualidade*, segundo a autora, o texto tem uma matriz que o alimenta, sendo um amálgama tecido de referências várias. É dotado de duplo aspecto: o interno, onde são vistas as transformações no próprio texto e na língua; e o aspecto externo, constituinte da relação de um texto com outros textos.

Partindo dessa caracterização, Elizabeth Marinheiro se propõe a “conceituar e delimitar discursos estranhos que se cruzam e que se encontram em relação de negação uns com os outros, no espaço de um texto”.⁵⁰ Ao analisar *A Pedra do Reino* a pesquisadora faz notar que a narrativa assimila, em seu espaço, enunciados de textos exteriores. Destes últimos, aponta a cultura popular, a poesia folclórica, a História e a Metalinguagem, todos considerados como *variantes*. Exemplifica algumas *variantes* que assim classifica: *polimórfica, popular, histórica, e metalingüística*. Quanto ao que ela considera outros “discursos menores”, a autora os inclui na *variante polimórfica*.

Para Marinheiro, a *variante popular* no texto suassuniano é exemplificada pela transposição, no romance, dos folhetos de feira. Ao mesmo tempo ela defende que a dívida do populário nordestino para com a poesia européia confere ao romance de Suassuna uma aura de universalidade. Para refutar a hipótese de quem considera o dramaturgo paraibano localista, explica como ocorre a universalidade do escritor: “A interação localismo-universalismo dá-se pela linguagem coloquial e outros traços

⁴⁹ MARINHEIRO, Elizabeth. A intertextualidade das formas simples (Aplicada ao Romance d’A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna). Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA., 1977, p. 35.

⁵⁰ Ibidem, p. 51.

rapsódicos e cria a vertente luso-nordestina ou sertanejo-medieval, vertente esta que denominamos de popular por conter o aspecto oral e a tradição literária do folheto”.⁵¹

Na visão de Elizabeth Marinheiro, a utilização da *variante histórica* no romance é construída por Ariano em decorrência do uso de fatos históricos da Paraíba e de Pernambuco. Dos episódios ligados à história pernambucana a autora destaca o da Serra do Rodeador⁵², ocorrido em 1819. Da História da Paraíba, segundo ela, Ariano, por motivos ligados à morte do pai, privilegia a Revolução de 1930. A autora ressalta que tais motivos pessoais levaram-no a dar mais relevância à chamada Guerra de Princesa.⁵³ A *variante metalingüística* é ressaltada por Marinheiro como um vasto potencial de informações, referências e citações ao longo da obra que ela intitula de “Ars Poética” dentro de *A Pedra do Reino*. Escreve a autora:

Sua variante metapoética é também fortalecida por situações caracterizadoras de vários romances: a aventura do romance de cavalaria, a previsão picaresca de uma nova mentalidade, a interpretação de épocas históricas, as dimensões míticas, a análise de realidades sociais, tudo, em *A Pedra do Reino*, contribui para futuras reformulações da Teoria da Literatura com respeito às classificações tipológicas do romance.⁵⁴

Ainda com base na vertente intertextual, exporemos as principais argumentações relativas à denominação “texto palimpséstico”. A abordagem endossada foi a de Geraldo da Costa Matos feita em *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*.⁵⁵ O estudo de Matos diz respeito ao projeto teatral, à poesia e à prosa de Ariano Suassuna, estudo no qual o crítico desenvolve argumentos a fim de investigar a

⁵¹ Ibidem, p. 72.

⁵² A citação desse acontecimento é feita pelo autor com base na transcrição de um trecho da História do Brasil. Baseia-se na crença de que no alto desta serra havia um lajedo do qual saíam vozes. Um certo Silvestre José dos Santos espalhou superstições que, dentro de pouco tempo, deu origem a uma multidão de curiosos em busca de fortuna. A culminância do episódio foi a derrota da manifestação popular pelas tropas do Marechal Luís Antônio Salazar, emissário do Governador Luís do Rego.

⁵³ “Quando terminou a campanha de Princesa o clima político da Paraíba ainda continuou tenso. O Presidente João Pessoa havia sido assassinado em 26 de julho de 1930, e o ex-presidente João Suassuna era assassinado no Rio, em 9 de outubro de 1930, tudo como consequência das divisões e lutas políticas da Paraíba.” MARINHEIRO, Elizabeth. Op. cit, p. 74.

⁵⁴ Ibidem, p. 78.

⁵⁵ Texto decorrente da Tese de Doutorado defendida e aprovada na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1987.

pertinência do que classifica de *palimpsestico*. O conceito de *palimpsesto* foi criado por Gérard Genette em 1982 para explicar o fenômeno de entrecruzamento de textos.

O viés teórico também é o intertextual, porém, para Geraldo da Costa Matos, o diálogo entre textos na obra de Suassuna é feito com o cruzamento dos próprios textos do dramaturgo.⁵⁶ Em outras palavras, Ariano recorre, como fonte primeira, à escrita de seus textos anteriores. Para Matos, o autor retoma, revisita e amplia textos já escritos, seja em seu teatro ou prosa; como salienta ao analisar a obra de Ariano:

ao mesmo tempo em que ele monta o seu texto a partir de outros, reescreve os próprios. Daí o processo de recorrência em suas montagens ao retomarem (umas mais outras menos) componentes das anteriores, num trabalho de raspagem para recomposição. Labor efetivamente palimpsestico em que do *raspado* se podem perceber proeminentes resquícios.⁵⁷

A fim de exemplificar o que defende, Geraldo Costa Matos destaca conclusões a respeito da escrita de *Uma Mulher Vestida de Sol*, do *Auto da Compadecida* e d'*A Pena e a Lei*:

O texto impresso de *Uma Mulher Vestida de Sol*, publicado pela Universidade do Recife em 1964, resulta de uma *correção* feita pelo dramaturgo dez anos depois de composto o original em 1947, por ele julgá-lo cheio de defeitos e muito influenciado por Calderon, Lope de Vega, Rafael, Alberti, Casona e Garcia Lorca. A partir daí, reescrever se lhe tornou rotina. *Auto da Compadecida*, de 1955, aproveita peças anteriores de menos pretensão. Sua linha religiosa é a do *Auto de João da Cruz* (1950), como declara o autor em “Pequena explicação sobre a peça” constante da publicação de *A Pena e Lei*. O entremez *Torturas de um Coração*, ou em *Boca Fechada não Entra Mosquito* (1951) é reestruturado para nascimento do *Auto da Compadecida* em 1955, cuja dificuldade de encenação no aniversário do Ginásio Pernambucano forçou a representação do terceiro ato reformado com o título *O Processo do Cristo Negro*. Maior exemplo de recorrência é *A Pena e a Lei* (1959). Seu primeiro ato advém de *A Inconveniência de Ter Coragem*, por sua vez reestruturação de *Torturas de um Coração*, ou em *Boca Fechada não Entra Mosquito*. Tem sua origem, portanto, no entremez para mamulengo, de 1951, e passa por dentro de *Auto da Compadecida*.⁵⁸

⁵⁶ Cabe esclarecer que das classificações atribuídas à intertextualidade, o cruzamento ou o diálogo entre os textos de um mesmo autor, chama-se intratextualidade.

⁵⁷ MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpsestico de Ariano Suassuna*. Minas Gerais: Esdeva Empresa Gráfica LTDA., 1988, p.105.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 105.

Em relação ao *Romance da Pedra do Reino* o autor também indica “colagens”, destacando que alguns dos folhetos do romance estão estreitamente ligados à dramaturgia: “A montagem dialógica põe no texto a representação, própria da teatralidade, conferindo vida a cada página como se tudo estivesse acontecendo no ato mesmo de ler”.⁵⁹

O intertexto aponta para as correspondências pragmáticas, semânticas, sintáticas e culturais entre textos, sendo um, cronologicamente anterior, denominado *hipotexto*, ou *subtexto* ou ainda *palimpsesto*. Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva⁶⁰, o *intertexto* pode manifestar-se de forma explícita, por meio de citações, paródias ou citações declaradas; e de modo implícito, através da alusão, das referências críticas, das imitações de tipo fluido, etc. O reconhecimento do texto matricial por parte do leitor dependerá do horizonte de leitura do receptor e da apropriação do texto alheio pelo escritor.

Diante das exposições apresentadas é clara a diferença entre as abordagens intertextual e *residual*, haja vista que esta última se pauta na *mentalidade* de uma época latente no texto, enquanto que a outra diz respeito às referências de um texto-fonte que estão claramente presentes noutro, de forma consciente e intencional, não se propondo a indicar relações mentais. N^o *Pedra do Reino*, o que entendemos por *mentalidade* pode ser entrevisto pela caracterização dos personagens, em sua maioria, ciganos, cangaceiros e cantadores. Além disso, essa adjetivação faz referência ao *imaginário* sertanejo, pois expõe o *modus vivendi* dos habitantes do Nordeste, ao destacar a cultura dos folhetos e dos contadores de histórias do sertão, a comida sertaneja e os ditados populares, a todo o momento, presentes na obra: “O Preá, correndo de mim, só a pressentira a três passos dela: por isso ficara naquela posição que tanto me intrigara. E eu, cumprindo o ditado que diz ‘Atirei no que vi, matei o que não vi’, errara, por sorte, o Preá e pregara chumbo bem na garganta da Onça!”.⁶¹ Ao mesmo tempo, remete também ao medieval, na medida em que o romance, no narrar quadernesco, fala, por exemplo, das numerosas superstições do nordestino, conforme identificamos na passagem a seguir:

⁵⁹ Ibidem, p. 219.

⁶⁰ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Vol. I. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

⁶¹ SUASSUNA, p. 144.

O Doutor Manuel Viana Paes é um sertanejo, da Ribeira do Sertão do Rio do Peixe, de modo que não deixava de acreditar nuns certos rumores que correm, por aqui, a respeito de quem é comido por uma Onça – ou devorado por um Jaguar, para ser mais tapirista e epopéico. Segundo certos adeptos do Catolicismo-sertanejo, quem tem a desgraça de ser comido por uma Onça, não ressuscita no último dia não, quem ressuscita é a Onça!⁶²

Esse comportamento temeroso corrente no sertão lembra a *mentalidade* medieval povoada de medos e de monstros. Ao contar os episódios das degolações na Pedra do Reino durante o reinado de seus antepassados, Quaderna comenta a superstição ainda presente na memória dos habitantes do lugar: “conta-se que o sangue que embebeu a terra e as pedras, a refulgir no castanho e nas incrustações de prata ou malacacheta, e as coroas-de-frade, começam a minar sangue, vermelho e vivo como se tivesse sido a pouco derramado.”⁶³ Em muitos momentos do relato há sempre algo de sagrado e de sobrenatural regendo as ações e o pensamento dos personagens do romance, é a mesma tendência medieval do espírito humano de abraçar o maravilhoso e o fantástico, como no fragmento:

naquele dia, aproximei-me de Eugênio Monteiro sentindo-se agravar-se em mim a terrível sensação de mal-estar que vinha experimentando. Não era só o processo, o depoimento: alguma coisa desconhecida. Obscura, ameaçadora, parecia me esperar e me espreitar ali, sem que eu soubesse realmente do que se tratava.⁶⁴

No excerto acima, verificamos claramente as preocupações de Quaderna, acometido pelo espírito supersticioso do *imaginário* do homem rural. Tal espírito amedrontado pelo desconhecido, atribuído ao encantatório ou ao sobrenatural, assola a mentalidade do sertanejo. O termo *mentalidade* surge com os estudos da História Nova ou *Nouvelle Histoire*, desenvolvidos por Georges Duby e Jacques Le Goff na *École des Annales*. Juntamente com Marc Bloch e Lucien Febvre, os dois foram renovadores do estudo da História na França, apresentando uma nova perspectiva: “verificar as idéias

⁶² Ibidem, p. 419.

⁶³ Ibidem, p. 66.

⁶⁴ Ibidem, p. 327.

que faziam a mentalidade de uma época, como viviam os homens num determinado período, e o que os símbolos e os ícones representavam nas obras que eles deixaram”.⁶⁵ Percebe-se, dessa forma, o termo intrinsecamente associado a *resíduo*, conforme explica George Duby em relação ao surgimento da palavra:

No caso a palavra dava conta, sempre de forma vaga, de certas disposições psicológicas e morais na avaliação das coisas. Aí por 1920 os sociólogos se apropriaram dela. O título escolhido por Levy-Bruhl para aquela dentre suas obras que é provavelmente a mais polêmica, *A mentalidade primitiva*, iria consagrá-la. De repente na linguagem universitária, a que ela se incorporou muito depressa, seu sentido se precisou. Eis como definia Gaston Bouthoul em 1952: “Por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de *resíduo* psicológico estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade”. Era assim que a entendíamos. Não obstante, com uma certa cautela. Com efeito, considerávamos que no seio de “uma mesma sociedade” não existe um único “resíduo”. Pelo menos sabíamos que esse *resíduo* não apresenta uma mesma consistência nos diversos meios ou estratos de que se compõe uma formação social. Sobretudo, considerávamos inaceitável qualificar como “estável” esse ou, melhor, esses (fazíamos questão do plural) *resíduos*. Eles se modificam ao longo das idades e nossa proposta era justamente seguir com atenção essas modificações.⁶⁶

Para Georges Duby, *mentalidade* diz respeito ao conjunto difuso de imagens e certezas impensadas a que se reportam os membros de um mesmo grupo. O que importava para o grupo da *École des Annales* era o conjunto de referências de cada indivíduo guardado na memória. O importante, segundo essa nova visão, seria reconhecer o “magma confuso de presunções herdadas a que, sem prestar atenção mas ao mesmo tempo sem afastar da mente, ela faz referência a todo instante”.⁶⁷

Para Le Goff, a História das Mentalidades, do ponto de vista da documentação, faz-se de acordo com dois modelos de análise: “a) a partir de uma certa leitura de qualquer documento; b) a partir de tipos de documentos privilegiados que permitem acessos mais ou menos directos às psicologias coletivas: certos gêneros literários, a arte figurativa, documentos que permitem atingir os comportamentos da vida quotidiana,

⁶⁵ DUBY, Georges. “Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte”. Trad. Heloísa Jahn. In: *Novos Estudos*. Nº 33, julho, 1992, p. 65-75.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 69.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 71.

etc”.⁶⁸ O estudioso defende ainda a existência de automatismos psíquicos, sobrevivências, destroços e nebulosas mentais em todas as sociedades e em todas as épocas. Ainda a respeito da análise documental referente à sociedade ocidental da Alta Idade Média, o medievalista se pronuncia diante da dificuldade de investigar a história das mentalidades desse período:

no Ocidente da Alta Idade Média, os documentos são raros e furtam-se a uma leitura orientada para a apreensão do universo mental comum. A cultura é definhada, abstrata, aristocrática. Na documentação encontramos apenas as camadas superiores da sociedade e um enquadramento muito estrito da produção cultural da Igreja, que mais contribui para mascarar as realidades. Se o cristianismo acolhe no seu seio ou deixa subsistir diferentes sistemas de valores, não há, fora da doutrina cristã, sistemas de valores conscientemente elaborados e sistematicamente expostos. São, em grande parte, sistemas de valores implícitos, reconstruídos pelo historiador.⁶⁹

Desse modo, concluímos serem os *substratos mentais* produtos de um processo inconsciente e decorrente da *mentalidade* de uma época. O conceito de *mentalidade* surge das *remanescências* presentes nas crenças, nos valores e nos padrões culturais de uma sociedade, conforme vemos no romance durante as passagens que mostram o sebastianismo de Sinésio. O fanatismo religioso, assim como o caráter supersticioso do sertanejo são exemplos da cultura vigente no sertão. Essa retomada nada mais é que a permanência na *memória coletiva* do povo de um mito perpetuado ao longo dos tempos. A reencarnação desse messias no sertão é retomada *residual* da *mentalidade* antiga permeada pela presença do santo português na região sertaneja. No folheto no qual, Quaderna explica sua descendência materna, “Crônica dos Garcia-Barrettos”, o narrador conta um episódio ocorrido com um antepassado seu, filho de Sebastião Barretto e de Dona Inês Fernandes Garcia:

O primeiro filho desse casal, menino nascido em Olinda, chamou-se Miguel; e consta, na tradição da nossa família, que aconteceu em sua infância um incidente que teria graves repercussões em toda a sua descendência. É que, quando ele estava para completar dez anos, adoeceu de peste, numa das epidemias que costumavam, então, baixar sobre a leal Vila de Olinda. Ora, o santo indicado para esses

⁶⁸ LE GOFF, Jacques. “Trabalho, técnicas e artesãos nos sistemas de valor na Alta Idade Média”. In: *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p. 101.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 101-102.

casos de peste é São Sebastião. (...) Quando Dona Inês viu seu filho perdido, fez uma promessa a São Sebastião: se o menino escapasse, seria crismado imediatamente, acrescentando-se o nome de Sebastião a seu nome de batismo, Miguel. Prometeu, ainda, que todos os descendentes varões, porventura nascidos do sangue de Miguel, ou receberiam, na pia, o nome Sebastião, ou o teriam acrescentado ao outro nome que recebessem. E Miguel escapou à peste. (...) Segundo os comentários, Miguel “deveria” ter morrido, mesmo, de peste, conformando-se seus parentes com o decreto dos astros. Não morreria, exclusivamente por causa da promessa. Em troca, por causa dessa desordem introduzida no curso determinado das coisas, viera a maldição: o primeiro Garcia-Barretto que, daí por diante, deixasse de receber o nome de São Sebastião, morreria de peste, na infância; e os que escapassem da peste por terem recebido esse nome, morreriam assassinados, depois de adultos, mais comumente a flechadas, como sucedera ao Santo padroeiro da família.⁷⁰

Ocorre que, mesmo escapando à peste, como o pai, Miguel Sebastião morreu flechado pelos Tapuias nas guerras de conquista da Paraíba. O filho deste também teve o mesmo fim, e assim, a família Garcia-Barretto ficou conhecida no sertão como raça maldita. Essa cultura de recorrer às promessas e de atribuir maldições aos episódios da vida sem explicação por meio da razão faz parte do *imaginário coletivo* e religioso do homem rural, sendo passado a todas as gerações subseqüentes. Os efeitos das desgraças e maldições ocorridos ao longo das gerações dessa família é exemplo da crença *residual* e *cristalizada* na *memória coletiva* do povo simples. A expressão *sedimentos mentais* se irmana à de *mentalidade*, à de *imaginário* e à de *memória coletiva* e se consolida na *Teoria da Residualidade* a partir da leitura de Roberto Pontes da “Introdução” de *A cidade antiga*, de Fustel de Coulanges, na qual o historiador francês alerta para a “necessidade de se estudar as mais velhas crenças dos antigos para conhecer suas instituições”.⁷¹ Coulanges é categórico:

Felizmente o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores. Se ele descer a sua alma, poderá encontrar e distinguir nela as diferentes épocas pelo que cada uma deixou gravada em si mesmo. Observemos os gregos dos tempos de Péricles e os romanos dos tempos de Cícero: levam consigo marcas autênticas, e o vestígio indubitável de séculos mais remotos. O contemporâneo de Cícero – falo sobretudo do homem do povo- tem a

⁷⁰ SUASSUNA, p. 157-158.

⁷¹ COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Vol. I. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

imaginação cheia de lendas; essas lendas lhe vêm de tempos antigos, e são testemunhas de seu modo de pensar. O contemporâneo de Cícero serve-se de uma língua cujas raízes são extremamente antigas; essa língua, exprimindo o pensamento de épocas passadas, foi modelada de acordo com esse modo de pensar, guardando o cunho que o mesmo transmitiu de século para século. O sentido íntimo de uma raiz pode às vezes revelar uma antiga opinião ou um antigo costume; as idéias transformaram-se, e os costumes desapareceram, mas ficaram as palavras, imutáveis testemunhas de crenças desaparecidas. O contemporâneo de Cícero obedece a determinados ritos nos sacrifícios, nos funerais, nas cerimônias nupciais; esses ritos são mais antigos que ele, e a prova é que não correspondem mais às suas crenças. Mas, olhando de perto os ritos que observa e as fórmulas que recita, encontrar-se-ão vestígios do que os homens acreditavam quinze ou vinte séculos atrás.⁷²

Roberto Pontes, no que tange ao campo semântico dos *sedimentos mentais*, recorre a uma abordagem de sentido semelhante à de Coulanges, mas que desemboca na noção de *memória coletiva*. Para ele, existem três modos de tratar a *memória coletiva* de uma sociedade: o do *registro*⁷³, o do *estereótipo*⁷⁴ e o da *cristalização*⁷⁵:

⁷² Ibidem, p 30-31.

⁷³ “A filosofia informadora do nível do registro é documentar para preservar; ou preservar o acervo dos bens públicos culturais existentes em território brasileiro; tombar legalmente os de inestimável valor histórico, cultural e afetivo mais significativos para a comunidade; interpretar – esforço bem mais raro – ‘o ponto de referência’ através de estudos sistemáticos. Eis algumas preocupações privilegiadas pelos intelectuais deste primeiro nível de tratamento da memória coletiva de nossa ‘comunidade afetiva’. PONTES, Roberto. “Três modos de narrar a memória coletiva nacional”. In: *ANAIS [do] II Congresso Abralic-Literatura Literatura e memória cultural*, vol. 2. Belo Horizonte: ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991, p. 153.

⁷⁴ “No Brasil duas correntes podem ser apontadas como exemplos de produção literária ingênua, quer pelo aproveitamento estereotipado da linguagem popular, ou pelo aproveitamento de formas poéticas populares, como o cordel, com o intuito de repassar às classes dominadas uma ideologia pretensamente transformadora. A primeira corrente, muito festejada pelo pitoresco-engraçado de suas imagens, começa com Catulo da Paixão Cearense e é continuada por Zé da Luz. Do primeiro, disse Manuel Bandeira, haver vivência real nos versos que fez de “serestas cariocas; não há nos poemas sertanejos” (BANDEIRA, M. 1988: 11-5). Já a poesia do segundo foi batizada por Mário de Melo de “poesia caipira-artificialismo” (MELO, M. 1988: 192). Pompílio Diniz dá seqüência a essa estirpe poética, cuja marca é a persistência do estereótipo matuto entre nós, por mais de um século (...) os poetas nela reunidos adotam uma intencional fala deformada, dialeto de aparência popular, onde pontifica a preocupação também com o nível do registro. Mas a deformação do material lingüístico e fônico é tanta, que a poesia produzida perde o valor documental, ficando nos domínios do pitoresco, ou seja, no próprio nível do estereótipo (...) compreendido este como um processo de aproveitamento do material popular, pela deformação, a caricatura, e o contorno, tanto da linguagem quanto dos problemas erigidos em temas.” Ibidem, p. 153-154.

⁷⁵ “No Brasil Villa-Lobos conseguiu apreender o som mais brasileiro possível. Basta lembrar O trenzinho caipira, a própria imagem sonora de uma paisagem rural nativa. Assim se compreende o conceito de cristalização e o modo pelo qual alguns intelectuais apropriam e recriam adequadamente a memória coletiva brasileira. Em nossa literatura podemos apontar os casos de Martim Cererê (1928) de Cassiano Ricardo, Macunaíma (1928) de Mário de Andrade, Cobra Norato (1931) de Raul Bopp, e o Auto da Compadecida (1956) de Ariano Suassuna.” Ibidem, p 157-157.

O nível do *registro* é guiado pela preocupação de guardar, preservar a memória nacional, esforço que muito depende do aparelho estatal, atendo-se à prática oficial de gerar documentos (o caso típico da FUNARTE), que também tem vez nas instituições civis oficiosas, por exemplo, na Fundação Casa de Rui Barbosa ou na Fundação José Augusto. O nível do *estereótipo* se manifesta através do intelectual escolarizado, de sensibilidade apurada, mas o tratamento então dado à cultura popular fica no plano da deformação, sobretudo porque a linguagem e a visão de mundo nesta contida, soam falsas para a classe a que se destinam. As produções chegam a ser interessantes, porém não superam o grau de caricatura (...) O nível da *crystalização* apropria o material gerado pelas camadas dominadas do povo e a obra daí surgida já é do nível culto, semiclássica ou clássica, processo pelo qual se constrói um repertório com raízes na memória coletiva nacional. As obras assim surgidas incorporam resíduos os mais remotos e, são vazadas numa linguagem coerente com aquilo que exprimem. Nelas materializa-se uma visão de mundo representativa da identidade nacional, universo simbólico que confronta e resiste à homogeneização imposta pelos centros internacionais produtores de cultura de massa, fundada na teletecnologia, padronizadora por excelência.⁷⁶

O repertório simbólico de crenças e valores de um povo está presente no coletivo social e incorpora resquícios antigos de outras sociedades anteriores, A materialização desses dados culturais ou desses *resíduos* é decorrente de um processo de *crystalização* ao longo dos anos, dando origem a um produto mais elaborado e concretizando-se na visão de mundo representativa da identidade de uma Nação. No romance, dentre os três modos de narrar a memória coletiva, segundo Pontes, há a presença da *crystalização*, na medida em que um material popular é aproveitado para elaborar uma obra erudita, conforme visto pelas palavras de Quaderna ao falar da matéria-prima para suas criações poéticas: “das charadas, das conversas de guerras e caçadas, da Astrologia e de tudo o que mais se liga à Literatura. Poderia eu me encarregar, como Poeta, ex-seminarista e Acadêmico que sou.”⁷⁷ Ainda no mesmo ensaio, Pontes discorre sobre *memória coletiva* e *memória auto-biográfica*. Segundo o autor há uma malha em comum entre as duas acepções:

A memória coletiva aparentemente se opõe à memória auto-biográfica, entretanto elas se interpenetram e se completam, tecendo a malha da memória comum, de onde advém a possibilidade de uma

⁷⁶ PONTES, Roberto. “Três modos de narrar a memória coletiva nacional”. In: *ANAIS* [do] II Congresso Abralic-Literatura Literatura e memória cultural, vol. 2. Belo Horizonte: ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991, p. 149-150.

⁷⁷ SUASSUNA, p. 120.

comunicação permanente entre as sucessivas gerações. Nem a memória individual, nem a coletiva pode deixar de recorrer à reconstrução das lembranças – que é bom frisar nem sempre são expressas – até porque as recordações permanecem adormecidas no repertório coletivo de tradições.⁷⁸

Assim, sob o esteio da *memória coletiva*, o popular é recuperado, sobretudo, se considerarmos a cultura devedora daquilo que é do povo. Isso dá a ela um caráter de anonimato. Quem escreveu ou criou o que é recolhido do popular? Não se sabe, é um *remanescente cristalizado* na *memória coletiva* de um determinado grupo, sendo constantemente retomado, polido, transformado, reelaborado. No transcurso do estudo, Pontes indica ainda a perspectiva de Pollak que entende a *memória coletiva* como uma operação plural fornecedora de um quadro de referências para manter a coesão e o sentimento de pertencimento de um grupo:

Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes : partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações, etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis. Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências.⁷⁹

Sobre a expressão *memória coletiva*, cabe lembrar o historiador francês Jacques Le Goff. Ao falar da apreensão de elementos na *memória* de culturas sem escrita, Le Goff esclarece que o primeiro fundamento cristalizador do repertório coletivo em tais sociedades, se dá “à luz da existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem”.⁸⁰ Ao fazer a diferenciação entre a História cronológica e a ideológica, o autor afirma que esta última, a ideológica, se apóia na volta aos “primórdios do reino”, ao

⁷⁸ PONTES, Roberto. “Três modos de narrar a memória coletiva nacional”. In: *ANAIS* [do] II Congresso Abralic-Literatura e memória cultural, vol. 2. Belo Horizonte: ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991, p. 150-151.

⁷⁹ POLLACK, Michael. Apud PONTES, Roberto. 1991. *Idem*

⁸⁰ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. – Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003, p. 424.

“cantar mítico da tradição”, sendo, dessa forma, um exemplo de como a *memória coletiva* pode ser revisitada para a reconstituição de um *imaginário*. O medievalista declara que “a memória é o elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje”.⁸¹ As idéias ora comentadas estão em acordo com o método *residual* na medida em que, para Le Goff, a *memória coletiva* pode constituir um instrumento ou um objeto de poder, pois, segundo ele, é sobretudo nas sociedades de memória oral, ou nas que estão próximas a formar uma *memória coletiva* escrita, que melhor é compreendido o fenômeno de recordar e retomar a tradição. No romance, como já dito, a memória oral é expressa pela força dos inúmeros folhetos citados decorrentes da prática oral dos cantadores. A citação dos romances sertanejos na narrativa, além de ser um procedimento de construção da arte armorial é a principal ligação dessa obra com o espírito popular e com a oralidade da cultura nordestina. Dentre os principais folhetos citados integralmente ou recriados por Suassuna para dar composição nova à narrativa destacam-se: *O encontro de Antônio Silvino com o valente Nicácio na vila de Trapiá*; *o Romance d’A nau catarineta*; *História de Roberto do Diabo*; *A vida de João Malazarte*; *Vida, aventuras e morte de Lampião e Maria bonita – a vingança de Corisco*; *História de Carlos Magno e os doze pares de frança*; *História da Guerra de Canudos – 1898*; *O Romance da filha do imperador do Brasil*; *Dona Silvana*, entre outros.⁸² No relato de Quaderna, a todo instante, há um folheto que se junta ao ficcional da narrativa, é por meio desse recurso que o narrador justifica sua ligação com a escola de cantoria freqüentada por ele e sua relação com os personagens, também cantadores, Lino Pedra-Verde e João Melchíades. Além desses dois, muito importante é a personagem Tia Filipa, contadora de histórias e apreciadora de cantigas de roda, dois outros dados da *memória coletiva* sertaneja. No folheto “A aventura de Rosa e de La Condessa”, Quaderna relembra um episódio da infância quando brincava de roda com as outras crianças da vila:

Um dia, de noite, Tia Filipa ensinou às meninas uma cantiga de roda que, entre outras coisas, precisava de um menino-homem para tomar parte no diálogo cantado. Eu já estava um pouco grande, mas disputei ferozmente o lugar, sem me incomodar com as galhofas dirigidas

⁸¹ Ibidem, p. 469.

⁸² Sobre o modo como Suassuna cita ou recria os folhetos no romance ver SANTOS, Idelette Muzart Fonceca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999, p. 150-167.

contra mim pelos filhos de moradores meus companheiros, Lino Pedra-Verde, Severino Putrião, Marcolino Arapuá e outros vadios. É que eu andava de olho, há muitos dias, na filha de um vaqueiro, Rosa, menina morena de cabelos lisos, já moça e interessada demais no que eu ainda não sabia. Tia Filipa consentiu que eu entrasse na roda. Explicou que eu ia fazer o papel de *Cavaleiro*. Elisa, uma menina, filha de Comadre Tereza, o de *La Condessa*. Elisa ficava de lá, com todas as meninas de mãos dadas, formando uma fila e de cara para mim. As meninas eram as filhas de *La Condessa*, a quem eu me dirigia, puxando o canto e dialogando com ela:

“*La Condessa, La Condessa!*
 - *Que queres com La Condessa?*
 - *Quero uma dessas Moças*
para com ela casar!
 - *Eu não tiro as minhas filhas*
do Mosteiro em que elas ‘tão,
nem por ouro, nem por Prata,
nem por sangue de Aragão!
 - *Tão contente que eu vinha!*
Tão triste que vou voltando!
 - *Volta, volta, Cavaleiro!*
Vem e escolhe a que quiseres!
 - *Esta fede e esta cheira!*
Esta, come o pão da feira!
Esta é a que eu queria
*Pra ser minha Companheira!”*⁸³

O brincar de roda é corrente no interior rural, faz parte do *coletivo sertanejo*, assim como os romances em forma de folhetos e os contadores de história, esses, são *resíduos* da tradição dos jograis ibéricos e dos griots africanos - Termo do vocabulário franco-africano criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes para as quais, em geral, está a serviço - ambos de épocas medievais, por isso persistem na *mentalidade* do povo sob forma *cristalizada*. Os contadores de histórias, na África, são considerados sábios muito importantes e respeitados na comunidade onde vivem. Pelo reconto de suas narrativas, eles passam de geração a geração as tradições de seus povos. Nas aldeias africanas era de costume sentar-se à sombra das árvores ou em volta de uma fogueira para ali passar horas e horas a fio ouvindo histórias do fantástico mundo africano transmitidas por "este velhos griôts". Os contadores de histórias e as brincadeiras de roda foram colhidos do *imaginário* popular e transpostos no romance porque são ainda vigentes no Nordeste.

⁸³ SUASSUNA, p. 86-87.

Em Literatura, a *crystalização* é um termo utilizado por muitos autores, mas em contextos semânticos diversos do concebido como processo de polimento formal. A acepção primeira do termo provém da Cristalografia, ramo da Mineralogia que estuda os cristais, a partir de um processo químico. A *crystalização* para Pontes é processo de refinamento progressivo de uma forma cultural. O termo também foi localizado por Pontes no livro *A Necessidade da Arte* de Ernst Fischer, no qual este conceitua o termo *crystal*. “O Cristal”, diz-nos Fischer, “não é, portanto, uma coisa ‘acabada’ ou ‘decisiva’ não é a encarnação da ‘idéia’ rígida numa forma, mas o resultado efêmero de modificações contínuas das condições materiais”.⁸⁴ Conforme essa compreensão, a *Teoria da Residualidade* utiliza a palavra com base na noção de *memória coletiva*, a qual foi recolhida por Pontes nos estudos do sociólogo Guerreiro Ramos *verbis*:

Toda arte musical clássica se fundamenta no contingente popular. Ou melhor, é este contingente popular que diferencia as artes nacionais. A música de Beethoven de Chopin e Schubert está cheia de motivos nos quais o ouvido arguto encontrará o rastro do povo. E assim sucede com toda arte. Toda visão grega do mundo está *crystalizada* em Homero, como a medieval em Dante, a renascentista em Shakespeare, e a contemporânea, talvez em Dostoievski e Proust.⁸⁵

Do exposto, é possível concluir ser a *crystalização* o polimento de *resíduos* culturais de outras épocas em obras contemporâneas, o resultado de modificações contínuas nas suas condições materiais. Como exemplos de *crystalizações* no romance e da aplicação desses *resíduos* em obras posteriores estão os folhetos, “O Reino da Poesia” e “O Caso da Cavallhada”. Neles, Quaderna relata longamente sobre os romances sertanejos ouvidos quando criança: *História de Carlos Magno e os doze pares de França; Nau Catarineta; Romance da Filha do Imperador do Brasil* e as Cavallhadas de Taperoá são alguns dos exemplos de narrativas e espetáculos populares ainda presentes na cultura sertaneja sob forma *crystalizada*, ou seja, essas histórias não são as mesmas desde os tempos mediévidicos, elas ressurgem no *imaginário* do sertão modificadas, acrescidas, porém, ainda guardando as mesmos *sedimentos mentais* de tempos tão remotos. A *crystalização* tanto na Cristalografia quanto na Literatura é produto de um processo de burilamento; porém, em relação a esta última, se constitui num dos modos de compreender a *memória coletiva nacional*. A concentração de

⁸⁴ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Lisboa: Editora Ulisséia, 1963, p. 133.

⁸⁵ RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Rio de Janeiro: Cruzada Boa Imprensa, 1939, p. 14-15.

residualidade encontrada em obras artísticas é explicada por Roberto Pontes como decorrência da *hibridação cultural* entre os povos formadores da nação brasileira:

Não pode haver índice maior de concentração de *residualidade* cultural do que este [afrobrasiluso], pois, mescladas História, ficção e língua, no destino de três nações de partes distintas do mundo, África, América e Europa, dá-se ao longo do tempo a *hibridação cultural* alimentadora de uma nova *mentalidade* e de uma nova literatura, a *afrobrasilusa*, cuja característica maior vem a ser o fusionamento, numa só expressão, de elementos culturais e lingüísticos originários de três pontos distintos etnicamente.⁸⁶

Afrobrasiluso é termo criado para explicar a *hibridação* da cultura brasileira sob o prisma literário, notadamente devedora da fusão de povos distintos. O processo de *hibridação*, conforme a assertiva de Roberto Pontes, é “transmissão dos padrões culturais e se dá através do contato entre povos”. Na conceituação do teórico, a expressão *hibridismo cultural* já pressupõe o conceito de *resíduo*: “as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam”.⁸⁷ O processo de *hibridação cultural* é defendido por outros autores. Como exemplo disso tem-se o posicionamento de Hilário Franco Júnior ao defender serem os portugueses já mestiços⁸⁸ quando aqui chegaram:

⁸⁶ PONTES, Roberto, “O viés afrobrasiluso e as literaturas de língua portuguesa”. In: CHAVES, Rita; Macedo, Tânia. (Orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006 a, p. 367.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 363.

⁸⁸ “Do ponto de vista étnico, a mestiçagem brasileira exaltada por alguns e execrada por outros, transferia para as terras do novo mundo uma realidade de Portugal medieval. No processo de formação de nossa metrópole, a base indo-européia de celtas, romanos e germanos recebeu desde princípios do século VIII a influência semita dos berberes do norte africano. De fato, o domínio muçulmano apesar de ter estabelecido relações interracialis inicialmente difíceis, não deixou de promover certo cruzamento, sobretudo de escravos cristãos com senhores mouros. Com a Reconquista cristã o quadro se inverteu e se intensificou. De meados do século XI a meados do XIII, cresceu muito o número de escravos mouros, usados sobretudo em tarefas domésticas e artesanais. Isto é, em ambiente propício à mistura de raças. Completada a Reconquista de seu território em meados do século XIII, os portugueses não podiam continuar a se expandir na Península Ibérica, onde o domínio de Castela se consolidava. Eles passaram então a ambicionar terras fora da Europa, pressionados por dois fatores conjugados. De um lado o crescimento populacional, de 600 mil habitantes no ano 1000 para 1,25 milhão em 1500, ou seja, aumento de mais de 100% no período. De outro lado, as condições naturais desfavoráveis à produção de cereais, que se constituíam no principal alimento: essa escassez “esteve na base da expansão africana e da colonização das ilhas atlânticas.” FRANCO JÚNIOR, Hilário. “Raízes Medievais do Brasil”. *Páginas de História*. Belém: Universidade Federal do Pará, v. II, n. 1, p. 1-23, 1998b, p. 12-13.

De 1441 a 1761, importante contingente de escravos negros foi introduzido em Portugal: já nos primeiros tempos entraram 700 ou 800 africanos por ano no reino; na Évora de 1466 havia tanto negros quanto brancos; na Lisboa de 1535 viviam mais escravos que homens livres. No século XVI eles constituíam um quinto da população. Ou seja, os portugueses já eram mestiços quando chegaram na América, o que facilitou a mistura racial na colônia. Aqui, o comportamento miscigenador dos lusitanos foi ainda estimulado pelas condições locais, e ocorreu não apenas em relação ao negro, mas também ao índio.⁸⁹

O *hibridismo cultural* resulta, pois, do encontro de distintas culturas. E para o teórico cearense tal processo se nutre do conceito de *hibridismo* comum à mitologia, haja vista um híbrido consistir num ser composto de naturezas diversas. Na definição da literatura *afrobrasilusa*⁹⁰ percebemos a dependência semântica entre os conceitos operativos que a *Teoria Residual* maneja tal qual explicita Pontes⁹¹:

Verifiquei que a conformação ontológica da literatura *afrobrasilusa* reside precisamente na *hibridação cultural* que lhe é peculiar, porque toda cultura viva vem a ser produto de uma *residualidade*, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda *hibridação cultural* revela uma *mentalidade* e toda produção artística

⁸⁹ Ibidem, p. 13.

⁹⁰“Cabe conceituar também, de modo próprio, esta literatura surgida da síntese das identidades na diversidade. A formação da palavra que a designa, por aglutinação, se apóia no fato de que o termo “lusofonia” e expressões como “lusó-afro-brasileira”, não atendem ao caráter aglutinador que o lexema *afrobrasiluso* traz em sua formação. “Lusofonia” é termo que traduz eurocentrismo, deixando entrever a permanência de uma mentalidade colonizadora; luso-afro-brasileiro, por sua vez, peca pela formação da palavra, pois a hifenização individualiza cada uma das comunidades em referência, revelando certa cautelosa intenção de separar o que hoje já não se distingue ou pelo menos não se deveria isolar.” PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Fortaleza: Rio de Janeiro: EUFC: Oficina do Autor, 1999, p. 165.

⁹¹ “Atenhamo-nos à questão histórica. ‘Todos somos gregos’ – afirmava Percy Bysshe Shelley a propósito dos povos do Ocidente – “Nossas leis, nossa literatura, nossa religião, nossas artes têm raízes na Grécia” – cito cf. Fustel de Coulanges. Contudo, os mitos fundantes gregos provêm do Egito cujo território fica em África. Se por um lado admitirmos que “todos somos gregos”, e Portugal se imagina miticamente bafajado por Ulisses (donde provêm Olisipo, Lisboa), a África está entranhada na fundação de Grécia antiga, dando vez a podermos afirmar que todos somos negros. De modo que, em *afrobrasilusa*, deve vir em primeiro lugar o elemento morfológico que sugere a idéia de mais remoto historicamente; o segundo deve ser o que patrocina a idéia de liame, de ponte, e este só pode ser o referente ao Brasil, pois é neste país que a fusão das etnias se aperfeiçoa, visando a integração e o entendimento mútuo; a Portugal cabe o fecho fonológico-ortográfico deste neologismo porque, em qualquer ritual, são lugares de honra sempre o primeiro e o último, os quais cabem aqui, respectivamente, aos africanos, que hoje reinventam a Língua Portuguesa, e aos lusitanos, que modelaram-na a partir do Lácio. A nós, brasileiros, cabe-nos a alegria de desempenhar a função de elo aglutinante nesta palavra sonora e bela que muito bem exprime a realidade nova de uma *Literatura Afrobrasilusa*.” Ibidem, p. 166.

considerada erudita não passa da *crystalização* de *resíduos* culturais sedimentados, na maior parte das vezes populares.⁹²

A expressão *culturas híbridas* é usada por Nestor García Canclini, ao explicar a mistura do popular e do moderno, sendo, segundo ele interessante considerá-la expressão englobadora de conceitos como mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares:

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.⁹³

A investigação de Canclini refere-se ao campo da modernização socioeconômica. Para ele o termo *hibridismo* não é aplicável a esta modernização, mas ao modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas. Acreditando que essas temporalidades ocorrem na América Latina de modo híbrido, comenta Canclini:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais.⁹⁴

Conforme o exposto, o termo pode ser aplicado a diversos campos do conhecimento, seja social, literário, lingüístico, comunicativo ou artístico, sempre propondo uma diluição de fronteiras para um surgimento de uma nova realidade.

⁹² PONTES, Roberto. “O viés afrobrasiluso e as literaturas de língua portuguesa”. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006a, p. 365.

⁹³ GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 19.

⁹⁴ GARCÍA CANCLINI, Nestor. “Introdução à edição de 2001”. In: *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. XII-XL.

Porém, nesse estudo, a expressão é usada para definir o termo *cultura* no que tange as atitudes e *mentalidades*. Alguns historiadores já dedicam mais atenção a esses processos de encontro, de troca, contato, interação, entendendo a cultura como um *continuum* cultural. Outro autor que utiliza a expressão *hibridismo cultural* em semelhante contexto é Peter Burke.⁹⁵ Segundo o autor duas questões apresentam relevância no estudo das imagens híbridas:

Em primeiro lugar, há a importância dos estereótipos ou esquemas culturais na estruturação da percepção e na interpretação do mundo. No nível microscópico, o esquema tem uma função semelhante à visão de mundo ou ao estado de coisas característico de uma determinada cultura. Em segundo lugar, há a importância do que poderiam ser chamadas de “afinidades” ou “convergências” entre imagens oriundas de diferentes tradições.⁹⁶

Para Burke as formas híbridas não são resultantes de um único cruzamento, mas de encontros sucessivos que adicionam novos elementos à mistura, reforçando os antigos. De acordo com Burke a variedade terminológica para objetos com comportamento híbrido é variada, podendo admitir processos vários como empréstimo, hibridismo, caldeirão cultural, ensopadinho cultural, tradução cultural e crioulização. Para Burke, essa multiplicidade torna-os processos indicados “ao mesmo tempo mais vívidos e mais enganosos do que a linguagem simples”. Burke demonstra que tais termos e a expressão devem ser manuseados criteriosamente, advertindo:

Minhas principais teses são que todos os termos, metafóricos ou não, precisam ser manuseados com cuidado e que é mais fácil fazer isso se virmos a linguagem da análise como sendo ela mesma parte da cultura. A teoria da cultura não foi inventada ontem. Pelo contrário, ela se desenvolveu gradualmente a partir do modo como os indivíduos e grupos têm refletido sobre as mudanças culturais através dos séculos.⁹⁷

A troca cultural, segundo informação de Burke, não constitui um fato novo, mas um ato vivido na Renascença e revivido novamente em nossa época, dessa forma a troca

⁹⁵ Peter Burke é professor de história cultural na Universidade de Cambridge. É autor de 22 livros, 12 deles traduzidos e editados em português. Com sua mulher, Maria Lúcia Pallares-Burke, está escrevendo um livro sobre Gilberto Freyre. Essa informação consta na edição brasileira de 2006.

⁹⁶ BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006, p. 26.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 40.

cultural, dado *híbrido*, é uma mostra de *residualidade* na cultura, pois não constitui fato inédito em se tratando de cultura. O lado negativo da idéia de apropriação, segundo o autor pode ser verificado em acusações de plágio, que começaram muito antes das leis de direitos autorais entrarem em vigor. No latim clássico o termo *plagiarius* originalmente se referia a alguém que seqüestrasse um escravo, sendo aplicado pelo poeta Martial ao furto literário. Era comum os escritores se acusarem mutuamente de roubo na Renascença.

Com o objetivo de dar a conhecer uma terminologia comum acerca dos significados que englobam o conceito de *hibridismo cultural*, destacam-se algumas acepções para o mesmo termo com significação variada: empréstimo⁹⁸, aculturação⁹⁹, transferência¹⁰⁰, troca¹⁰¹, acomodação¹⁰², mistura¹⁰³, sincretismo¹⁰⁴, hibridização. Das apresentadas, vale um breve relato a respeito do termo “hibridização” e dos diferentes

⁹⁸“Um terceiro termo tradicional é o de “empréstimo” cultural. Foi muitas vezes um termo pejorativo, como no caso do scholar e impressor francês Henri Estienne, por exemplo, um purista da língua que escreveu sobre “chefes de família incompetentes” que emprestavam dos vizinhos o que já tinham em casa. (...) E Euclides da Cunha denunciou a cultura brasileira como “uma cultura de empréstimo”. É certamente significativo que o termo “empréstimo” tenha adquirido um sentido mais positivo na segunda metade do século XX (...) Edward Said declarou que “A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural. De forma semelhante, Paul Ricoeur e outros teóricos têm usado o termo ‘apropriação’ em um sentido positivo.” BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006, p. 43-44.

⁹⁹“Um termo mais técnico é “aculturação”, cunhado em torno de 1880 pelos antropólogos americanos que estavam trabalhando com as culturas dos índios. A idéia fundamental era a de uma cultura subordinada adotando características da cultura dominante(...) O sociólogo cubano Fernando Ortiz se aproximou mais da idéia contemporânea de reciprocidade quando sugeriu a substituição da noção de “aculturação” de mão única pela de “transculturação” de mão dupla.” *Ibidem*, p. 44.

¹⁰⁰“Cunhada por historiadores da economia e por historiadores da tecnologia e agora usada mais amplamente para se referir a outros tipos de empréstimos.” *Ibidem*, p. 94.

¹⁰¹“A expressão “troca cultural” passou a ser usada habitualmente apenas recentemente, embora já tivesse sido utilizada na obra do scholar alemão Aby Warburg no início do século XX. Sua popularidade hoje, substituindo termos mais antigos como “empréstimo”, se deve em parte a um crescente relativismo. No entanto, o termo “troca” não deve ser entendido como implicando que qualquer movimento cultural em uma direção está associado a um movimento igual mas oposto na outra direção: a relativa importância do movimento em diferentes direções é uma questão para a pesquisa empírica.” *Ibidem*, p. 45.

¹⁰²“Um conceito tradicional que tem reaparecido é o de “acomodação”. Na Roma antiga, Cícero usou este termo em um contexto retórico para se referir à necessidade de os oradores adaptarem seus estilos às suas platéias (...) Recentemente, o termo “acomodação” foi ressuscitado, notadamente por historiadores da religião que criticam os conceitos de “aculturação” (porque implica modificação completa) e “sincretismo” (porque ele sugere uma mistura deliberada).” *Ibidem*, p. 45-46.

¹⁰³“Nos séculos XVI e XVII, o processo de acomodação foi por vezes criticado por levar a mistura ou sincretismo. Mistura, ‘miscelânea’ ou ‘mixórdia’ era visto como desordem.” *Ibidem*, p. 49.

¹⁰⁴ “Quanto a sincretismo foi inicialmente um termo negativo utilizado para deplorar tentativas como aquela do teólogo alemão Georg Calixtos, no século XVII, de unir diferentes grupos de protestantes. Significava caos religioso.” *Ibidem*, p. 50.

contextos aos quais se aplica. Dentre as acepções sugeridas por Burke, esta é a mais aproximada da significação trabalhada por nós ao longo desse estudo, haja vista que um dos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade*, é a *hibridação cultural*. A “hibridização” constituía a idéia central na obra de Gilberto Freyre e tinha denominações diferentes na obra do sociólogo, incluindo a de “miscigenação”, a de “mestiçagem” e a de “interpenetração”. Também consta em Freyre o termo sendo utilizado para significações como “acomodação”, “conciliação” e “fusão”. Do mesmo modo que em Freyre, a palavra “hibridização” aparece nas análises do sociólogo francês Roger Bastide, em relação a estudos sobre religião afro-americana com denominações de *métissage* e *interpénétration*.

Outro estudo relevante sobre essa terminologia é o de Mikhail Bakhtin, que chamou atenção para o termo *hibridismo cultural*. O teórico russo utilizou-o ligado a outros dois conceitos centrais de seu pensamento, “polifonia” e “heteroglossia”, referindo-se à variedade de linguagens presentes num texto. Atualmente o termo *hibridismo* também aparece na obra de Edward Said: “Todas as culturas estão envolvidas entre si... nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas”.¹⁰⁵ Para Peter Burke sempre que ocorre uma troca cultural há uma “zona de comércio” que não diz respeito a apenas locais de encontro, mas “também a sobreposições ou interseções entre culturas, nas quais o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente”.¹⁰⁶ Há ainda, segundo ele, a ocorrência de um processo denominado de *circularidade cultural*:¹⁰⁷

Alguns músicos do Congo se inspiraram em colegas de Cuba, e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras, a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Cf. EDWARD, Said. Apud BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006, p. 53.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 73.

¹⁰⁷ “A metáfora do círculo é útil também para nos referirmos a adaptações de itens culturais estrangeiros que são tão completas que o resultado pode às vezes ser “re-exportado” para o lugar de origem do item.” *Ibidem*, p. 94.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 32.

Tais pressupostos teóricos encontram consonância no *método residual* ao apresentarem o argumento do *hibridismo* como adaptação de um resquício cultural numa realidade nova, sendo, ao mesmo tempo, objeto novo e modificado com a finalidade de adequar-se ao novo contexto de uso. Também Burke reconhece esse processo de re-contextualização de um dado cultural: “A adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente”.¹⁰⁹

Como exemplo literário dessa idéia, destacamos a análise da obra suassuniana sob o viés da *residualidade* e do *hibridismo*, pois a sociedade presente nos textos de Suassuna está ancorada na realidade rural nordestina caudatária da ibérica, enquanto alguns dos traços que assemelham as duas culturas surgem da miscigenação dos colonos provenientes do Sul arabizado de Portugal. Soma-se a isso o acréscimo de elementos indígenas e africanos de múltiplas origens e os procedimentos dos senhores latifundiários devedores da estrutura feudal. O *hibridismo cultural* acontece, pois, no encontro de culturas distintas, e, por isso, cabe na análise, ora em desenvolvimento, como uma das vertentes de investigação do *método residual*. Justifica-se essa argumentação na passagem do folheto “O Caso da Estranha Cavalgada” na qual o narrador relembra o dia da invasão da Cavalgada à vila, a qual foi chamada por Samuel de “desfilada moura”. Ao recordar as palavras do mestre, Quaderna cita as palavras de Samuel para justificar o *hibridismo* étnico que ele reconheceu no grupo invasor:

Na verdade, como ele mesmo vive afirmando freqüentemente, “os árabes, negros, judeus, tapuias, asiáticos, berberes e outros Povos mouros do mundo, são sempre meio aciganados, meio ladrões, trocadores de cavalos, irresponsáveis e valdevinos” e o estranho grupo de Cavaleiros que, naquele dia, iniciava a mais terrível agitação em nossa Vila, revelava no conjunto, ao primeiro exame, alguma coisa de errante, como na tribo selvagem, nômade, empoeirada e “sem confiança”.¹¹⁰

Vale lembrar que o argumento que envolve o *hibridismo* não se restringe à fusão de etnias, mas também à de idéias, à de seres distintos, ou seja, tudo o que configurar como elemento construído pela aglutinação de categorias distintas. Outro exemplo de

¹⁰⁹ BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006, p. 91.

¹¹⁰ SUASSUNA, p. 35-36.

hibridismo na obra é a concepção teórico-filosófica de Quaderna, síntese da de Samuel e Clemente. Vejamos como o narrador expressa sua visão híbrida:

Além de pertencer ao “Oncismo” do Professor Clemente, pertencem também ao movimento literário do Doutor Samuel Wandernes, o “Tapirismo Ibérico do Nordeste”. (...) Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do “oncismo” de Clemente com o “tapirismo” de Samuel.¹¹¹

Também é percebido *hibridismo* na narrativa em relação aos seres mitológicos do romance. A passagem seguinte diz respeito à visagem da Besta Bruzacã, alegoria do *sucubus*, Diabo em forma feminina, enquanto que o *incubus* diz respeito à forma masculina do Demônio. Nota-se na descrição desse demônio o ser composto da fusão de outros animais, lembrando assim o *híbrido* da mitologia:

Naquele tempo, a Besta Bruzacã era conhecida pelos Índios como Iupriapa, ou Hipupiara. Ela apareceu na praia, a um tal Baltazar Ferreira, donzel fidalgo, pois era filho de Capitão-Mor. Nesse dia, apareceu com cara de Cachorro, peitos de mulher, corpo e garras de Onça Malhada, motivo pelo qual eu acho que aquele era um dos dias em que ela já vinha para o Sertão (...) Baltazar Ferreira conseguiu feri-la a faca! Se conseguiu, além disso, molhar a boca com sangue dela, ele se tornou imortal!¹¹²

Ao descrever a Besta “com cara de Cachorro, peitos de mulher, corpo e garras de Onça Malhada,” Quaderna expõe o *hibridismo* componente desse ser. O demônio fêmea que ataca o fidalgo é um exemplo de *sucubus* e possui ligação com o vampirismo, e à licantropia. Mesmo não havendo referência à mordida do animal, nem à transformação deste em lobo, no fragmento podemos ver o sangue do demônio passado à vítima para o fim da imortalidade.

Além da Besta Bruzacã ser um exemplo de *hibridismo* e apresentar *resíduos* do vampirismo, está presente como crença que perdurou ao longo dos tempos, desde as lendas medievais e hebraicas até ressurgir no *imaginário* do Nordeste, e por isso tão vigorante na escrita de Suassuna, pois, com tamanha força, foi capaz de aparecer na mitologia sertaneja do romance representada pelo escritor.

¹¹¹ Ibidem, p. 50.

¹¹² SUASSUNA, p. 402-403.

2.4 O armorial é *residual*?

Ao declarar ser o Movimento Armorial um mergulho nas raízes populares da cultura, Ariano Suassuna traz à cena não somente uma literatura que tematiza o veio popular, mas apresenta ao público os pressupostos de seu fazer artístico enquanto projeto recuperador da identidade nacional.

Com a intenção de salvar a cultura brasileira do que ele considera vulgarização e perda de suas raízes autênticas¹¹³, o dramaturgo inaugura o Movimento Armorial por meio de obras literárias.¹¹⁴ O Armorial surge antes mesmo de ter sido escrito um Manifesto, fato incomum entre com os movimentos literários e culturais.¹¹⁵ As inspirações do Armorial são o *imaginário* medieval ibérico e o universo popular do Nordeste entrevisto através da literatura de cordel, conhecida como Romanceiro Popular Nordestino, das artes plásticas, das músicas, das danças e dos espetáculos dramáticos populares. Na concepção Armorial, o Barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina são os suportes da cultura nacional ao lado do enfoque dado ao que os artistas do grupo consideravam pressupostos de uma identidade, descritos da seguinte forma:

¹¹³ A intenção de “salvar a cultura brasileira”, bem como a afirmação de que “o Barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina são os suportes da cultura nacional”, constituiu posicionamento suassuniano à época da criação do Movimento Armorial, ou seja, na década de 70. Hoje, e continuamente, Ariano reformula suas concepções transcrevendo-as aos seus escritos na atualidade. As modificações das concepções de Suassuna sobre cultura podem ser lidas em seus artigos publicados em jornais de Pernambuco. Essa informação nos foi dada por Carlos Newton Júnior, no momento da defesa dessa dissertação. Em todo caso, nos restringiremos a tratar da ideologia armorial presente no início do Movimento.

¹¹⁴ “Embora Ariano Suassuna já tivesse atuado em defesa da cultura popular nordestina no Teatro dos estudantes de Pernambuco, no Teatro Popular do Nordeste e até, mesmo momentaneamente, no Movimento de Cultura Popular, foi como diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, que o escritor (juntamente com outros pesquisadores) sintetizou e sistematizou estudos sobre as raízes culturais brasileiras, cujos resultados contribuíram para as atividades do que veio a ser conhecido como Movimento Armorial. Ariano chegou a sustentar que tudo que vinha realizando no Departamento de Extensão Cultural fazia parte de um antigo sonho que ele tentava concretizar desde 1946, mas que só então era possível efetivá-lo, devido ao apoio que estava recebendo da Universidade Federal de Pernambuco.” MORAES, Maria Tereza Didier de. Op. cit, p. 37.

¹¹⁵ “Segundo o próprio Ariano Suassuna, porém, a arte armorial tinha precedido a proclamação do movimento: foram as obras, as criações artísticas e literárias, os encontros e as amizades entre os artistas que permitiram definir a arte armorial. Esta inversão da cronologia habitual não deixa de ser significativa: ao contrário da maioria dos movimentos, que nascem a partir de um manifesto ambicioso que se tenta depois concretizar, os membros do Movimento Armorial afirmam a primazia da criação sobre a teoria.” SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Apud TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 104.

Quase lugar-comum na história brasileira é essa busca da identidade nacional; entretanto, a vereda armorial constrói a representação dessa identidade, fundamentando sua recriação artística nas várias dimensões do belo, incluindo o grotesco e o sublime, tentando estabelecer o elo entre o erudito e popular (...). Modernistas e regionalistas tinham em comum a preocupação com a cultura brasileira e, nesse sentido, coadunavam-se com as posições de Ariano Suassuna. O escritor paraibano fazia ressalvas às abordagens de ambos os grupos, procurando definir-se distintamente ante a problemática da cultura brasileira. Ao revés dos modernistas, que trilhavam sob imagens de rupturas, Suassuna enveredava-se por um reencontro com o passado e a tradição, sem, no entanto, retomar o aspecto naturalista da abordagem regionalista.¹¹⁶

Na construção dessa arte, que qualificou de verdadeira arte brasileira, respiram as contribuições de, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Silvio Romero¹¹⁷. Ao definir os componentes da autêntica cultura brasileira, Suassuna parte de uma concepção ideológica de “povo”, que acredita ser proveniente, no caso do Brasil, do fusionismo gerador de um povo *híbrido*, denominado “ser castanho”. Para ele, o povo castanho decorre da mistura do povo ibérico, dos mouros, negros e índios. Com a tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*¹¹⁸, Ariano define, através de uma tendência unificadora de contrários, a singularidade da cultura brasileira e os elementos, elencados por ele, imanescentes aos brasileiros: cordialidade, mestiçagem, tristeza. Como o projeto artístico de Suassuna parte do popular, Didier demonstra no estudo algumas divergências entre os grupos pernambucanos do período a respeito do conceito de popular, porém, aponta também algumas similitudes:

Existiam, porém, pontos de interseção entre as diversas representações sobre cultura popular. Um deles é a concepção de cultura popular como unidade orgânica, guardiã da tradição e fonte de autênticos valores para a realização de uma cultura nacional. O Nordeste, nessa concepção, passa a ser um celeiro dessas tradições, incorporando a idéia evolucionista de representar a infância do país, um lugar que não se desenvolveu e, por isso, preservou a tradição. Nesse sentido, a cultura popular é identificada como expressão de

¹¹⁶ MORAES, Maria Tereza Didier de. Op. cit, p. 136-137.

¹¹⁷ Ariano Suassuna chegou a afirmar: “o Movimento Armorial começou em 69, se bem que o primeiro ato público dele tenha sido em 70. Até de propósito deixei para 70 porque queria fazer coincidir com os 100 anos da Escola do Recife, em homenagem a Sílvia Romero, por quem tenho grande admiração”. Revista Nordeste Econômico, outubro de 1987. MORAES. Maria Tereza Didier de. Op. cit, p. 45.

¹¹⁸ Cf. SUASSUNA, Ariano. *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*. Tese de Livre Docência defendida no ano de 1976, na UFPE.

tradição e primordialmente vinculada a um passado imobilizado e com a autenticidade cultural da nação.¹¹⁹

No cenário otimista mascarado pelo milagre econômico¹²⁰, o início dos anos 70 trazia discurso de um governo defensor de uma proposta autoritária e unificadora da Nação. Destoante desse contexto de “Brasil em desenvolvimento” tem-se um Nordeste problemático contrário à idéia de “país do futuro”. Comentando sobre essa “política desenvolvimentista” do país e sobre o discurso repressor da época, o sociólogo Renato Ortiz dá-nos o testemunho do clima ideológico do referido período: “Procura-se garantir a integridade da Nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos”.¹²¹

No resguardo de uma arte genuinamente nacional, o Movimento Armorial foi profusamente criticado por engendrar estranhamento relativo ao elemento estrangeiro. Exemplo disso tem-se no artigo do Jornal do Comércio, de 29 de dezembro, de 1974. Referido artigo aponta contradições nas posições teóricas do movimento, no que tange à sua prática: “sabe-se que eles negam-se a receber influências internacionais tal como ocorre com os grupos pop. Mas não se negam a buscar (não só a receber mas buscar) influências estranhas ibéricas, do passado”. Ocorre que nem tudo o que era considerado estrangeiro era repudiado pela concepção armorial, sendo necessário ressaltar o sentido da influência ibérica para o movimento, reconhecida com marca principal de brasilidade, conforme informa Maria Tereza Didier:

Influência ibérica significava, para os armoriais, influência moura/árabe, relacionada com o que consideravam de “fósseis” culturais encontrados na pesquisa da música armorial. A identidade nacional, entendida pelo armorial, encerrava-se no desenho da mistura racial (entre negros, brancos e índios), na qual a influência ibérica era expressão de peso para a definição do caráter nacional.¹²²

¹¹⁹ MORAES, Maria Tereza Didier de. Op. cit., p. 19.

¹²⁰ Sobre o tema do “milagre econômico”, ver o Jornal Opinião de 27 de novembro a 4 de dezembro de 1972.

¹²¹ ORTIZ, Renato. Apud MORAES, Maria Tereza Didier de, p. 29.

¹²² Ibidem, p. 45.

Além disso, não podemos deixar de observar o popular com suas atribuições artísticas, sob a forma de simbologia de resistência, bem como não devemos deixar passar despercebida a representação artística do espaço regional diante do quadro artístico nacional.¹²³ Devido ao Nordeste ser o gerador do *pensamento regionalista*, por ocasião de configurar-se como primeiro espaço ocupado durante o período colonial, guardando inalterável a sua essência, ocorre na região o sentimento identificatório nacional como esclarece Didier:

Nessa aura de identidade preservada, essa região é considerada como contedora dos princípios identitários da Nação. Assim é construída a imagem ambivalente da Região Nordeste, relacionada ao passado, sinônimo de atraso e pobreza; e representando um passado cristalizado, rico de cultura popular, fonte da possível originalidade da cultura brasileira. Nesses veios discursivos, surgem representações da cultura popular como expressão da tradição ou como fonte de resistência à desagregação capitalista/moderna. Primordialmente vinculada ao passado, à “pureza” e à identidade nacional, a cultura popular, nessa concepção, é possuidora de essência e linearidade.¹²⁴

No entendimento de Rosa Maria Godoi Silveira, citada por Maria Tereza Didier, o pensamento regionalista configura-se “como a representação da crise na organização do espaço do grupo que a elabora”. Didier admite ser a consciência da crise por parte da região Nordeste a constatação da hegemonia de um outro espaço, o Centro Sul do país. Em outras palavras, diante do remanejamento do aparelho produtivo do país, do Nordeste para o Sul, o qual visa responder ao processo da modernização imposta e ao processo de industrialização ascendente, o regionalismo constitui-se como movimento de defesa dos interesses de uma classe na iminência da perda de seu poder político, como se pode depreender da leitura do extrato a seguir:

A um tal quadro de mudanças não se manteriam passivos os grupos sociais condutores do processo produtivo das áreas em crise,

¹²³ “A questão da representação do espaço regional nas sucessivas reelaborações, em várias conjunturas distintas, constitui objeto de análise da Rosa Maria Godoi Silveira (1984), subsidiada por Suely Robes Reis de Queiroz (1979), Carlos Guilherme Mota (1978), Francisco de Oliveira (1981), Luciano Martins (1980), entre outros. A partir do impacto do processo modernizador do país nas classes dominantes das províncias de Pernambuco e Paraíba, na segunda metade do século XIX, e da percepção dessas classes sobre seu lugar no espaço, diante de tal processo de modernização, a autora busca apreender a ‘ideologia do espaço’ referente a uma parte da hoje denominada Região Nordeste e caracterizar o processo de articulação entre os vários espaços (as chamadas regiões da formação social brasileira)”. FARIAS, Op. cit., p. 31.

¹²⁴ MORAES, Maria Tereza Didier de. Op. cit., p. 35.

manifestando consciência do processo em curso e dos seus efeitos, que implicaram o solapamento dos pilares do poder econômico e político daqueles mesmos grupos. Sua resposta é a defesa de seus interesses, de seu espaço de produção, das relações sociais nele vigentes. Seu argumento é o de que um outro espaço lhes prejudicava os interesses, sem perceberem claramente a articulação do processo de produção a nível mais amplo, no quadro da divisão internacional do trabalho.¹²⁵

Dentre os defensores do veio originário da brasilidade, destacam-se os posicionamentos de Sílvio Romero, um dos participantes da Escola do Recife. De forma racional e científica¹²⁶, Romero condenava a visão idealizadora dos românticos, argumentando que tal postura não representava um resgate da tradição. Simpatizante da seara cientificista, adere ao positivismo, ao evolucionismo e ao naturalismo, propondo-se a investigar a questão racial e a formação histórica brasileira. Como não é objetivo desse trabalho o estudo aprofundado da obra de Sílvio Romero, na tentativa de pincelar os pressupostos romerianos principais destacamos as observações de Didier, que dão, grosso modo, uma síntese da proposta do autor sergipano:

Para compreender o “atraso” brasileiro, Sílvio Romero sugeria estudar o meio e o clima, mas, sobretudo, o viés racial. Os aspectos privilegiados como necessários ao estudo de uma “civilização” são os “primários ou naturais, secundários ou étnicos e terciários ou morais”. Romero garante que no Brasil “o mais notável dos secundários é a incapacidade relativa das três raças que constituíram a população do país”. A “incapacidade relativa” das três raças que formavam o país foi um dos motivos definidos por ele como fonte para os problemas “atávicos” do povo brasileiro. Romero, por vezes, acreditou que a miscigenação “diluiria” aspectos do negro e do índio, na linhagem da cultura européia. Entretanto, se para ele a mestiçagem era fonte de problema, poderia ser também o fundamento da originalidade do “caráter nacional”. Embora Sílvio tenha oscilado quanto ao crédito da valorização do mestiço, acreditava que este, por ser o “brasileiro por excelência”, poderia servir de base para os estudos das tradições populares.¹²⁷

¹²⁵ SILVEIRA, Rosa Godoy. Apud FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. Op. cit., p. 33.

¹²⁶ Antônio Cândido esclarece a respeito da postura de Sílvio Romero como a seguir: “é na tentativa de fundir concepções biológicas e concepções sociais, que está uma das características de Sílvio Romero e do seu século”. CÂNDIDO, Antônio. Apud. MORAES, Maria Tereza Didier de. Op. cit., p. 139.

¹²⁷ MORAES, Maria Tereza Didier de. Op. cit., p. 141-142.

Ocorre que o vínculo da concepção de Suassuna com o pensamento de Sílvio Romero se alicerça nas confluências que mantêm quanto ao respeito à tradição. Não são confluentes nos dois pesquisadores as opiniões acerca do “atraso brasileiro”, haja vista que a posição suassuniana enfatiza a autenticidade do povo nordestino diante das demais regiões. Um outro defensor apaixonado da tradição e inspirador de Ariano Suassuna é Gilberto Freyre. Definidor do Nordeste como guardião do passado e da verdadeira brasilidade, acredita que a identidade da região foi preservada devido não ter o Nordeste recebido imigrantes europeus após a abolição. A semelhança entre as abordagens de Suassuna e de Freyre é explicitada pelas palavras de Moraes:

A imagem do Nordeste é construída como repositório do passado identitário dos valores humanos, espontâneos, antimodernos, nos quais a cultura popular expressa parte desse universo ameaçado pelo “mundo industrial” que Freyre define como degenerador da alma, da *essência* do brasileiro. Sílvio Romero como Gilberto Freyre são referências que Suassuna enfatiza na construção do pensamento armorial, nesse amor e nessa saudade pelo passado, ou melhor, por um passado que monumentaliza aquilo que denomina de brasilidade.¹²⁸

O espaço regional recortado por Suassuna é o do Nordeste pecuário-algodoeiro e o da “civilização do couro” esta é a tessitura armorial-castanha do narrador Quaderna no *Romance da Pedra do Reino*. De acordo com a estudiosa da obra suassuniana Sônia Lúcia Ramalho de Farias, o espaço em destaque, ou seja, o Nordeste pecuário-algodoeiro corrobora o ambiente do sertão descrito na obra sob o ângulo mítico e feudal.¹²⁹ Para a autora, o *Romance da Pedra do Reino* busca uma ordem perdida, um mundo cavalheiresco e fidalgo que a abordagem feudalizante vem desenhar com tintas medievais. A concretização dessa tese está nos seus argumentos ao apontar a representação medieval do sertão como leitura idealizada da realidade regional:

Ao fazer a reinterpretação do Nordeste sob uma ótica feudalizante, que nobilita e romantiza a história das classes oprimidas, [esse texto insere], em maior ou menor grau, numa “permanência mitológica”, as

¹²⁸ Ibidem, p. 145.

¹²⁹ A representação feudal do sertão é segundo Sônia Ramalho “calcada em um modelo dicotômico que pressupõe a caracterização da sociedade brasileira em dois setores básicos, conforme assinalados criticamente por Boris Fausto (1987, p. 12): o pré-capitalista, localizado no campo onde predominariam relações do tipo feudal ou semifeudal, cuja expressão típica seria o latifúndio: o capitalista e urbano, que teria dado origem à formação de uma burguesia industrial nos grandes centros”. FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. Op. cit, p. 68.

manifestações populares e as manifestações eruditas, o povo e os fazendeiros sertanejos ou os senhores de engenho. Todos concebidos, através de uma perspectiva ideologicamente conciliadora, como fidalgos medievais.¹³⁰

Com o intuito de apontar n’*O Romance da Pedra do Reino* o argumento defendido ao longo desse capítulo, destacamos algumas situações armoriais e por que não dizê-las *residuais*, diante de proximidades entre as linhas programáticas do movimento e a *Teoria da Residualidade*, com relação ao modo de ver o literário. O universo do narrador é permeado por folhetos, cantadores, circos e lendas associados à batalha de Alcácer-Quibir, a Revolta da Pedra do Reino e Canudos. Símbolos e imagens da cosmologia medieval são recriados pelo escritor e aproveitados como matéria-prima para a construção da *mentalidade* do “ser castanho”. Porém, é necessário apontarmos as diferenças entre as duas vertentes de análise. O Armorial é um movimento estético, com a publicação de obras que reúnem vários campos de arte, enquanto que a *Residualidade* é um método investigativo, um modo científico de olhar o literário. Além disso, o Armorial trabalha com citações de folhetos e de fontes populares, embora recriando-as muitas vezes. Ora, se é citação, é diálogo intertextual, porém, embora declaradamente uma permuta de referências, o Armorial também trata da *mentalidade*, da *memória coletiva*, dos *sedimentos mentais* de uma sociedade, que em forma de *resíduo* aparecem *crystalizados* na cultura desse *povo híbrido* que é o brasileiro.

Conforme o enredo do romance, ocorre, por parte do narrador, a tentativa de escrever uma obra literária que configuraria o título de “Gênio da Raça Brasileira” ao escritor que conseguisse concluir o feito. Tal obra deveria ser nas palavras de Quaderna, “completa, modelar e de primeira classe”, e o seu artista, segundo ele, postularia como “Gênio Máximo da Humanidade”. A feitura da obra seria uma interpretação da História do Brasil, e contaria com formulações acerca da nacionalidade brasileira e dos traços constitutivos da cultura e do caráter nacionais. O grande feito é disputado por Quaderna, narrador da estória, e seus mestres Clemente (negro e radical intelectual de esquerda) e Samuel (direitista branco, com ações igualmente radicais). Ambos são estereotipados, atingindo, por vezes o nível da caricatura, além de apresentarem posturas ideológicas e ações opostas.

Clemente Hará de Ravasco Anvérsio é negro, filósofo, bacharel, historiador, comunista, jacobino, anticlerical, ateu e sertanejo do Rio Grande do Norte. Na

¹³⁰ Ibidem, p. 78.

Faculdade do Direito do Recife, recebeu a influência de Tobias Barreto e de Sílvio Romero. Foi contratado pelo padrinho de Quaderna, Dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, para preceptor do filho mais velho deste, Arésio, e de Quaderna. Concomitantemente às suas atividades de preceptor, dedica-se à pesquisa para a elaboração de “uma obra filosófica e profunda, *O Tratado de Filosofia do Penetral*, destinada a ultrapassar os *Estudos Alemães* de Tobias Barreto e a revolucionar o ambiente filosófico brasileiro. A posição soberana de Clemente na fazenda d’A Onça Malhada durou de 1906 a 1907, ano em que aparece Samuel.

Samuel era branco, fidalgo, monarquista e católico. “Um gentil-homem dos Engenhos Pernambucanos”. Adepto das idéias integralistas de Plínio Salgado e admirador ferrenho do poeta paraibano Carlos Dias Fernandes, a quem considera “o corajoso defensor da Fé, católica no Brasil”. É o oposto de Clemente e não compartilha das teorias revolucionárias, sendo ao contrário “um poeta do sonho e pesquisador da Legenda”. Sua pretensão é escrever a obra, que segundo ele, deve se chamar, *O Rei e a Coroa de Esmeraldas*. Esse desejo de escritor levou-o a pesquisar a genealogia das “famílias fidalgas de Pernambuco”, entre as quais inclui a família Garcia Barretto, descendência materna do narrador. Com o objetivo de estudar a “linhagem real” dessa família, transfere-se para o sertão do Cariri da Paraíba, passando a viver, juntamente com Clemente, na fazenda do padrinho de Quaderna, a Onça Malhada.

As visões antagônicas de Samuel e Clemente são um exemplo de pensamento radical a respeito do problema da dependência cultural. Clemente interpreta o “atraso” do Nordeste e do sertão como um prolongamento do período colonial, porém, subestimando o peso da herança cultural ao negar a presença estrangeira que nos foi legada. Suas preocupações recaem sobre o nacional-popular:

Sendo seu intento fundamental acentuar as contradições sócio-econômicas do espaço nordestino, articulando-as à estrutura coronelista sob a qual são produzidas, a apropriação da temática popular lhe é de grande utilidade. Através dela empenha-se em denunciar as marcas do subdesenvolvimento e do atraso da região.¹³¹

No tocante a Samuel, seus posicionamentos concentram-se na relação entre a classe dominante do Nordeste, em especial o patriarcado açucareiro de Pernambuco, e o modelo cultural metropolitano diante do qual essa classe se situa. Toma por base os

¹³¹ Ibidem, p. 327.

valores do colonizador ibérico, sendo a sua perspectiva eurocêntrica e aristocrática, excludente de lugar para a cultura das classes populares. Em contrapartida, Quaderna adota o reconhecimento do mestiço, em consonância à concepção freyriana, para comprovar seu direito à autoria da Obra, considerando-se justamente por ser mestiço, guardador do perfil de “Gênio da Raça”. As aspirações nacionalistas de Quaderna sob o critério da miscigenação étnico-cultural harmonizam-se aos pressupostos de seus amigos e mestres, já que seu posicionamento é conciliatório das idéias dos dois, portanto, síntese e *hibridismo*:

Você, Samuel, tem razão quando diz que existe algo de artificial nessa mania de Clemente, querendo encontrar o Brasil somente nos mitos negros e índios. Mas você só quer aceitar como verdadeiramente Brasileiros os Fidalgos ibéricos, e quer, ainda por cima, que eles esmaguem o Povo. Clemente só quer aceitar como Brasileiros os descendentes de Negros e Tapuias, e quer expurgar os outros. Meu sonho, é fundir os Fidalgos guerreiros e cangaceiros, como Sinhô Pereira, com os Fidalgos negros e vermelhos do Povo, fazendo uma Nação de guerreiros e Cavaleiros castanhos, e colocando esse povo da Onça Castanha no poder!¹³²

Alicerçado numa ideologia conciliadora de contrários, Quaderna traz um conceito de Nação ao modo de Gilberto Freyre, ressaltando o caráter inter-regional, inter-racial e inter-cultural da miscigenação brasileira, confluyente aos ditames da *Residualidade*, que sob forma de *resíduos* cristalizados, reconhece as contribuições das etnias diversas para a formação cultural brasileira num percurso *híbrido* e acumulativo de influências ainda observáveis na memória nacional. A expressão *hibridismo cultural* tem pontos de aproximação com a concepção Armorial defendida por Ariano Suassuna, no que tange à utilização do argumento relativo à confluência de culturas. Ambas as abordagens apontam para uma cultura *híbrida* relacionada ao povo brasileiro. Embora sem trabalhar conscientemente com os conceitos operativos do *método residual*, o movimento estético criado pelo autor de *Fernando e Isaura* maneja semelhantes considerações a respeito da caracterização do ser brasileiro, podendo ser entendido também como espécie de *resíduo*, ou seja, o Armorial é, em essência, no *plano mental*, a remanescência *residual*.

¹³² SUASSUNA, p. 276.

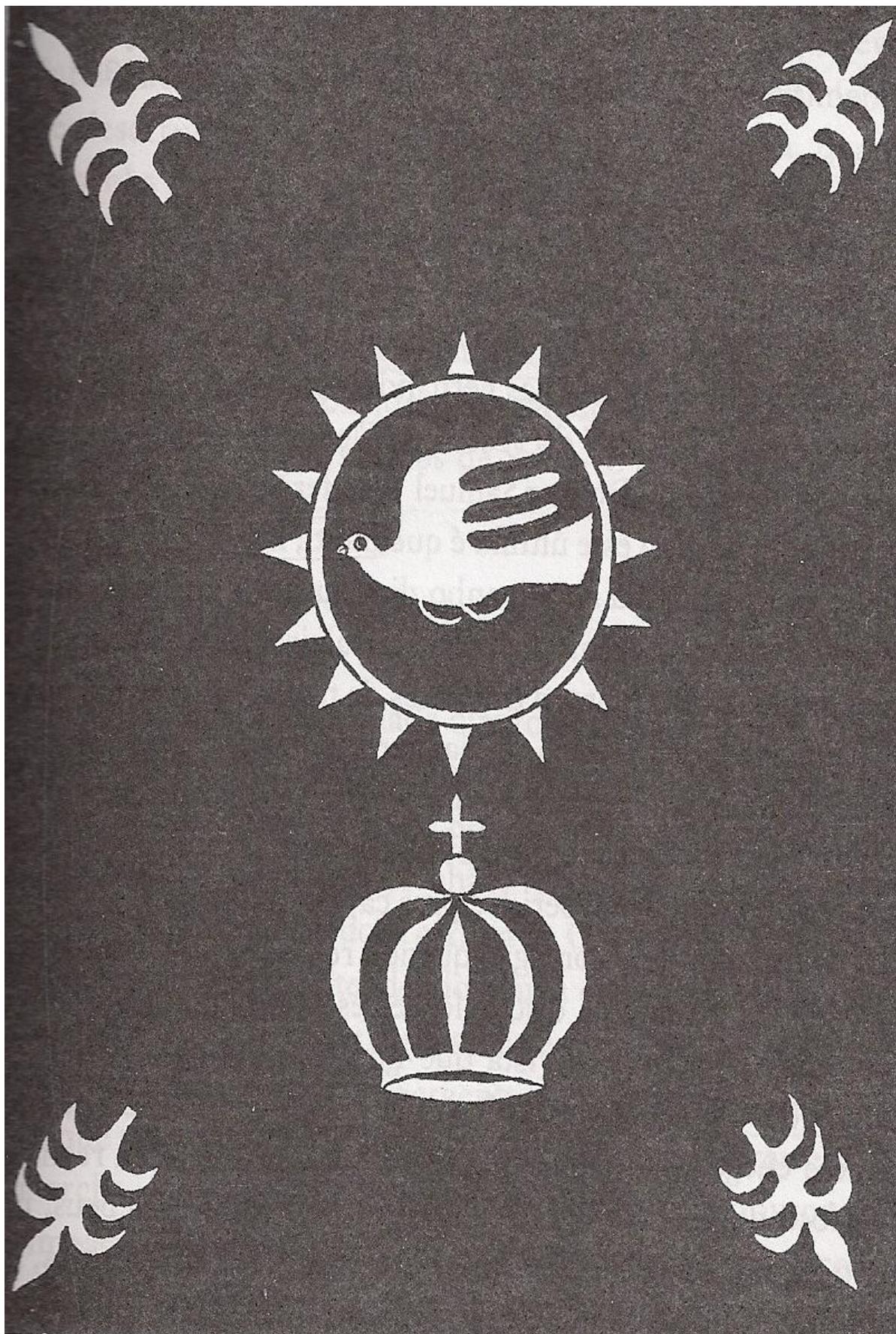


FIGURA 3- BANDEIRA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO DO SERTÃO, QUE O FRADE CONDUZIA (SUASSUNA, p. 49).

3. DA TRADIÇÃO RELIGIOSA



*Neste Planeta terrestre,
o Homem não se domina:
tem que viver sob o jugo
da Providência Divina.
Foi feito do Pó da terra,
no Pó da terra termina!*

(Versão segundo João
Melchiades do romance “O
Encontro de Antônio Silvino
com o Valente Nicácio”.
In :SUASSUNA, p. 101)



O argumento do *Romance d'A Pedra do Reino* é difícil de sublinhar porque esta é uma narrativa em miscelânea, na qual várias vozes ressoam. O nó em sua estrutura, proveniente de uma trama caleidoscópica, não é desatado pelo narrador Quaderna. Ao contrário, essa é a principal arma do protagonista a fim de retardar o desenlace do mistério que se propõe a contar. Para alguns críticos da obra suassuniana, esta narrativa confunde-se com a história pessoal do autor, ao mesmo tempo em que, por se tratar de um depoimento do narrador Quaderna ao Corregedor da região, adquire igualmente a face de depoimento-denúncia à nação brasileira. O autor utiliza os mesmos fatos do seu drama pessoal, manipulando literariamente o Romanceiro do Nordeste e as festas populares da região. Ariano faz uso da técnica vinculada à tradição dos romanceiros medievais, além de referências à epopéia, ao folhetim, à cavalaria, à picaresca, só para citar alguns dos gêneros presentes na narrativa, embora, alguns deles, não sejam referidos por nós ao longo desta análise. Neste trabalho, priorizamos comparar o romance com a *mentalidade* dos gêneros do teatro do medievo e o protagonista com o bobo da corte medieval, com o pícaro e com o Arlequim da comédia *dell'arte*.

O escritor narra as aventuras ou desventuras de Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, que, preso numa cela do sertão de Taperoá, conta aos “nobres senhores e belas damas de peitos brandos”, nós brasileiros, a sua demanda novelosa. Quanto à classificação do gênero d’*A Pedra do Reino*, não há um senso único por parte da crítica. É um romance, de acordo com alguns, ou, se preferirmos, uma epopéia, ou poema em prosa. É constituído por cinco Livros, sendo que, no primeiro deles, é contada, depois de uma invocação à Musa Sertaneja, a chegada de uma cavalgada que traz a Taperoá o “Rapaz-

do-Cavalo-Branco”, fato desencadeador da prisão do narrador. Quaderna é acusado do envolvimento na morte de seu padrinho Pedro Sebastião, pai do primo Sinésio, o Rapazdo-Cavalo-Branco. Ocorre que este desaparece misteriosamente no dia da morte por degolação de seu pai e retorna, segundo os fatos narrados na obra, como a reencarnação de Dom Sebastião, rei de Portugal. Ainda neste primeiro Livro é narrada a saga da família Quaderna, a de seus antepassados e registrada a genealogia dos Quadernas. No Livro seguinte desenvolve-se a crônica das famílias e a apresentação dos personagens Clemente e Samuel, os dois mestres e professores do narrador, que munidos de posicionamentos filosóficos antagônicos, são responsáveis pela formação literária e moral de Quaderna. O Livro III versa a respeito dos antecedentes do interrogatório do narrador, trata da ligação deste com os fatos políticos, principalmente da Paraíba, no período de 1930 a 1938, com destaque para a Guerra de Princesa, ocorrida em 1930 e ainda a Revolução Comunista acontecida em 1935. A partir de então, os Livros IV e V contam a seqüência do depoimento de Quaderna ao Juiz-Corregedor. Por fim, no derradeiro folheto do Livro final, há o relato do sonho de Quaderna sendo consagrado pela Academia Brasileira de Letras, em cerimônia régia, como “Gênio da Raça Brasileira”, sagração esta sonhada pelo narrador e munida pelo desejo de imortalizar-se escritor de uma “obra literária modelar e de primeira classe”, que só poderia ser escrita por ele mesmo, um gênio literário e decifrador. A escrita da “Obra da Raça”, definida por Quaderna, utilizou a narração dos fatos descritos em sua demanda novelosa durante o depoimento ao Corregedor. Para ele, ao fim deste, teria sua obra pronta, porém, como *A Pedra do Reino* constitui uma trilogia, o depoimento não finda, haverá possivelmente outros dois até que esta se complete. A obra, na íntegra, conforme já destacado na introdução, intitula-se *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, O Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*, tal como foi idealizada por Suassuna e não concluída.

Devido à remanescência *residual* da arte medieval na cultura nordestina, a obra de Ariano Suassuna se prende tanto ao profano quanto ao sagrado, quando incorpora aspectos do Auto e do Riso, além de utilizar recursos dramáticos dos mistérios, dos milagres e das moralidades. O religioso é presente em seus escritos, valendo identificar n’*A Pedra do Reino*, as *aproximações mentais* entre o *imaginário* ibérico e o sertanejo suassuniano. Em se tratando de produção artística, já destacamos ser a cronologia literária vigente pouco obedecida, visto que o processo de *hibridação cultural* entre

culturas diferentes é, por demais, intenso, por isso Ariano recomenda o posicionamento crítico múltiplo, caleidoscópico, sem atafonas:

eu quis “mostrar o homem em toda a sua dimensão” – e é por isso que jamais meu universo pode ser bem entendido por um crítico que use viseira, seja ela qual for, política, psicológica, religiosa, filosófica, jornalística etc. Para entender e aceitar meu universo, o crítico só pode usar uma viseira: a caleidoscópica, isto é, a que seja, ao mesmo tempo, sociológica, mítica, psicológica, poética, política, filosófica; religiosa; jornalística, etc.¹³³

A tradição religiosa presente na obra de Suassuna é fruto de indicadores culturais pré-existentes na *mentalidade* nordestina, sob forma *crystalizada*, decorrentes da *hibridação cultural* havida entre Portugal e Brasil. De forma mais específica, foi percebida por nós na obra vicentina, na medida em que esta *mentalidade* se nutre, tal qual no dramaturgo português Gil Vicente, de rituais litúrgicos próprios da Idade Média. Partindo do pressuposto de haver o teatro medieval surgido da Missa, a ilustrar passagens de liturgia bíblica, o medieval criou um tipo de teatro cuja pretensão é narrar toda a história do mundo de acordo com a perspectiva cristã, a qual, como sabemos, é voltada para os magnos eventos sacros: a Paixão de Cristo e o Natal.

É possível apontar os *resíduos* do medieval decorrentes do teatro desse período em *A Pedra do Reino*. Isto posto, é coerente, por parte do pesquisador, o reconhecimento de indícios dramáticos medievais encobertos no romance. Acreditamos que os aspectos do teatro mediéxico respiram na prosa do autor paraibano, embora a narrativa não utilize formalmente a estrutura teatral. Cabe esclarecer que o objetivo desta análise não é a investigação da estrutura de gêneros, mas a do *imaginário* devedor da dramaturgia medieval. O enfoque d’*A Pedra do Reino* como drama também é admitido por Maximiano Campos ao lê-la como drama da nossa própria condição, porém, sem a referência específica ao teatro mediéxico: “não limitou o mundo à visão do Sertão nordestino, mas, através dessa visão de criador, fez do Sertão um palco gigantesco onde são representados, através de seus personagens, os dramas da condição humana”¹³⁴. A observação feita por parte de Maximiano Campos a respeito do Sertão

¹³³ SUASSUNA, Ariano. “Posfácio”. In: MARINHEIRO, Elisabeth. *A intertextualidade das formas simples*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1977, p. 181-182.

¹³⁴ CAMPOS, Maximiano. “Posfácio”. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* – 9ª ed. – Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007 a , p. 746.

como palco das dores do mundo ocorre por ser este romance, como disse Suassuna numa entrevista: “a poética de toda a minha obra”.¹³⁵ Sendo assim, coube a Suassuna encenar o humano na obra que sintetiza o seu fazer artístico. Na mesma entrevista, Suassuna declara: “A Pedra do Reino é uma enorme peça de teatro, com três personagens principais: Quaderna, o Corregedor e Margarida”.¹³⁶ E por que não a escreveu em linguagem dramática? Deixemos responder o próprio autor, através de seu *alter ego* Quaderna:

Eu tinha lido um dia, no *Almanaque*, um artigo onde se dizia que “uma Obra, para ser clássica, tem que condensar, em si, toda uma Literatura, e ser completa, modelar e de primeira classe” (...) Precisava, porém, descobrir com segurança, a que gênero me dedicar. Lembrei-me, então, das aulas de Retórica, dadas por Monsenhor Pedro Anísio Dantas, no “Seminário”, e passei a examinar gênero por gênero, com ajuda do *Dicionário*. Quando cheguei na palavra “romance”, tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um “enredo, ou urdidura fantástica do espírito”, uma “narração baseada no aventuroso e no quimérico” e um “poema em verso, de assunto heróico”.¹³⁷

O romance suassuniano é dividido em livros lembrando, segundo Elizabeth Marinheiro a esquematização encontrada na Bíblia Sagrada. A obra consubstancia também rituais litúrgicos, principalmente nos capítulos (isto é, folhetos como quer o autor) “O Caso do Jaguar Sarnento”, “O Almoço do Profeta”, “Cavalladas de São João na Judéia” e “A Astrosa Desventura dos Gaviões Cegadores”, nos quais Quaderna apresenta, em seu estilo régio, a “Liturgia Católico-Sertaneja” criada por ele. Marinheiro em seu estudo sobre a obra explica a liturgia quadernesca: “Não se trata aqui de uma retomada da Bíblia em sua significação mais sagrada, porém de uma liturgia ‘católico-sertaneja’ que é ligada à morte do ‘Rei Degolado’ e à ressurreição do Príncipe Alumioso da Bandeira do Sertão”.¹³⁸

No que tange às retomadas e empréstimos entre textos, é oportuna relembrar a leitura semiológica de Kristeva, se o diálogo versar sobre referências declaradas a outros textos, sendo possível ao leitor reconhecer o texto-fonte, o fusionismo será

¹³⁵ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, *Ao sol da prosa brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000 – Semestral, p. 31.

¹³⁶ Idem

¹³⁷ SUASSUNA, p. 197-198.

¹³⁸ MARINHEIRO. Elizabeth. Op. cit, p, 124.

intertextual. Mas, se a elaboração artística do escrito girar em torno do *imaginário*, do modo de agir, de pensar, e de sentir dos indivíduos, será de ordem *residual*, segundo o universo teórico ponteano. A *Pedra do Reino* é caleidoscópico, é composição textual formulada por um processo de bricolagem. Há intertextos e *resíduos*. Há a presença proposital do texto do outro e a do próprio dono da obra. Há também o registro *mental, residual*, latente, esperando para ser retomado.

3.1 O Teatro Medieval nas naus portuguesas ¹³⁹

Como o objetivo desse capítulo é identificar o *resíduo* sagrado no medievo no processo de escrita do romance de Suassuna, é necessário adentrarmos no *imaginário* do período a fim de entrever o coletivo mediévico vigorante no romance. A origem do teatro medieval se dá dentro de um espaço sagrado ocupado pela Igreja e surge devido a questões ideológicas, políticas, sociais, e ainda a uma série de fatores intrínsecos a essa instituição. Em outras palavras, a semente do teatro nasce da celebração religiosa, já que esta era permeada por gestualidade e pela fusão entre música e palavra. Além disso, havia a intenção de doutrinar os fiéis por meio da comoção decorrente dos ritos sagrados. Vale lembrar que, a princípio, eram escassos os encontros de caráter profano e por isso as festas religiosas, principalmente as dos ciclos natalinos e pascoais, favoreceram o teatro dessa índole.

Embora Gil Vicente seja apontado por muitos como fundador do Teatro Português, sabe-se a respeito da existência de representações cênicas anteriores ao surgimento da dramaturgia vicentina. Com efeito, “tais espetáculos” caracterizavam-se como rudimentares representações parateatrais e teatrais, sacras e profanas já com base na tradição antiga greco-romana e nas modalidades dramáticas medievais. Como exemplo das primeiras representações teatrais em Portugal, destacamos, além das encenações bíblicas, os momos, os arremedilhos e os entremezes. A encenação primeiramente realizada na igreja durante a missa ganha o palco das calçadas e das praças públicas, e é esse tipo de teatro primitivo que viaja nas caravelas e aporta no

¹³⁹ Este subtítulo veio como decorrência da leitura de um dos livros em que nos embasamos para a escrita deste capítulo. Cf. MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII, e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História/Liceu Literário Português, 2000.

Brasil. Sobre o estudo e a presença dessa arte a bordo de naus, destaca Carlos Francisco Moura ao rememorar sua atividade como pesquisador do assunto:

Quando pesquisávamos para a Universidade Federal do Mato Grosso, deparamo-nos com notícias de representações teatrais em 1771, a bordo da nau que trazia de Portugal Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres, governador nomeado da capitania de Mato Grosso. Prosseguindo na pesquisa encontramos notícias de representações a bordo em 1560, 1585 e 1746, e, no livro *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII*, concluído em Cuiabá em maio de 1974, mas só editado em 1976, em Belém do Pará, chamamos a atenção para o tema, e anunciamos a publicação do estudo *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas nos Séculos XVI, XVII e XVIII(...)*. Posteriormente, encontramos notícias sobre representações no século XVII. Tomamos conhecimento, também, do excelente estudo do pe. Mário Martins, S.J., *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia* (Edições Brotéria, Lisboa, 1973), que, segundo nos parece, é o primeiro livro que trata de teatro a bordo de naus portuguesas. Mário Martins estudou apenas as representações no século XVI nas naus da carreira da Índia e se baseou principalmente na documentação dos jesuítas. Nós partimos do século XVIII (e de Mato Grosso), estudamos também o século XVI e XVII, e nos baseamos em documentos leigos. Esse ponto de partida e a verificação que a representação de teatro a bordo da nau *São Paulo* em 1560, registrada por Henrique Dias na *Relação de Viagem e Naufrágio*, não foi mencionada pelo jesuíta Manuel Álvares na longa carta que escreveu relatando a mesma viagem desde a partida da Bahia, induziu-nos a pensar que os inicianos eram pouco interessados nesse tipo de atividade. O livro de Mário Martins desfez essa impressão. E mais ainda, em estudo posterior, *O Teatro nas Cristandades Quinhentistas da Índia e do Japão*, publicado em 1983, ele informa que “chegaram queixas a Roma, de os Jesuítas representarem diálogos e comédias nas naus, com licença dos superiores.” Essa notícia nos levou a descobrir outras referências a teatro a bordo no século XVI.¹⁴⁰

Certamente o costume de representar em naus¹⁴¹, presente em Portugal desde o século XV, chega ao Brasil e os temas do teatro português permanecem como *resíduos* do *imaginário* religioso medieval que irá formar a *mentalidade* do brasileiro colonial. Apesar da falta de documentação, diante do depoimento de Carlos Francisco Moura,

¹⁴⁰ MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesa nos séculos XV, XVI, XVII, e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História/Liceu Literário Português, 2000, p. 13-14.

¹⁴¹ “A mais antiga notícia de representação a bordo encontrada por Mário Martins é datada de 1574, mas ele observa: “Antes dessa data, já havia, talvez, teatro nos barcos que dobravam o Cabo da Boa Esperança. Mas a primeira notícia de que nos recordamos vem-nos de Baçaim, a 28 de novembro de 1574, numa carta do Pe. Bartolomeu Vallone, S. J., a relatar a sua viagem de Lisboa para a Índia.” Pesquisando na *História Trágico-Marítima* e na coleção *Documenta Indica* encontramos notícias de representações a bordo em datas anteriores: 1560, nau *S. Paulo*, 1561 na nau *S. Filipe*, e 1563, também na *S. Filipe*. E concluímos, também, que, na armada de Pedro Álvares Cabral, vinha, pelo menos, um cômico.” Ibidem, p. 23.

constata-se a existência de expressões dramáticas que reproduziam comemorações religiosas e divertimentos tradicionais portugueses no século XVI, cujas origens remontavam à Idade Média, como afiança o pesquisador citado:

Se, já adiantando o século XVI, ainda se mantinham a bordo essas tradições, com mais razão teria ocorrido o mesmo no século anterior, cronologicamente mais próximo das origens medievais. Tradição significa transmissão oral, entrega, e não seria crível que as tradições medievais tivessem sido interrompidas por todo o século XV e só fossem retomadas no século seguinte. Exemplo disso é a procissão de *Corpus Christi*, que incluía representações e começou a ser celebrada em Portugal no século XIII e é documentada a bordo no século XVI. Outro exemplo é a festa do Imperador do Espírito Santo, que começou a ser comemorada em Portugal no reinado de D. Dinis (1279-1325) e é documentada a bordo no século XVI.¹⁴²

Para o autor, a Carta de Caminha é o único documento até agora que deixa entrever espetáculos a bordo no século XV, pois põe em relevo que o sentido que tais representações guardavam era, no íntimo, medieval. O autor considera ainda a armada cabralina como responsável pelo surgimento do teatro que chega ao Brasil. Para ele, dentre os temas encenados a bordo, servem de exemplo os religiosos e profanos. A cultura sacra portuguesa que veio das naus representando e encenando o *Corpus Christi* e a festa do Espírito Santo ainda hoje pulsa no Brasil e está presente nas comemorações religiosas, como por exemplo, As Santas Missões, a festa de São Sebastião, a Paixão de Cristo, o Dia de Finados. No Nordeste e em outras regiões os temas religiosos foram transferidos às festas populares, aos reisados, às cheganças, ao Bumba-meu-Boi, às Cavalhadas e o fogaréu de Minas e de Goiás. No Brasil, a Cavalhada como representação dramática foi introduzida, sob autorização da Coroa, pelos jesuítas com o objetivo de catequizar os gentios e escravos africanos, mostrando nisto o poder da fé cristã. Por todo o Brasil encontramos as Cavalhadas sendo representadas, em diferentes épocas. Essas festividades *residuais* são apenas alguns dos exemplos, do religioso residualmente aparecendo em festividades no Brasil, provando, dessa forma, a *cristalização* de culturas tão antigas no *imaginário* brasileiro. Se essas manifestações culturais são tão fortes na cultura brasileira, como não estariam no romance de Ariano? Na narrativa, a presença delas é principalmente expressa em relação às Cavalhadas.

¹⁴² MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesa nos séculos XV, XVI, XVII, e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História/Liceu Literário Português, 2000, p. 23-24.

Diversas vezes o narrador afirma a importância delas em sua vida desde a infância. Quando criança, o narrador ia com tia Filipa à missa de domingo na vila e depois assistiam a esses espetáculos. Segundo Quaderna, eram de importância capital em sua vida, o fragmento abaixo descreve os componentes da Cavallhada a qual o protagonista se refere:

Havia vinte e quatro Cavaleiros. Doze deles representavam os Doze Pares de França do Cordão Azul, e os outros doze, os Doze Pares de Franca do Cordão Encarnado. Havia, portanto, um Roldão do azul e outro do encarnado, de modo, que, apesar de serem vinte e quatro os Cavaleiros, aqui os Doze Pares de França eram realmente doze, a saber: Roldão, Oliveiros, Guarim de Lorena, Gerardo de Mondifér, Gui de Borgonha, Ricarte de Normandia, Tietri de Dardanha, Urgel de Danoá, Bosin de Gênova, Hoel de Nantes, o Duque de Nemé e Lamberto de Bruxelas.¹⁴³

De acordo com a passagem podemos perceber a semelhança dos rituais encenados no sertão com a tropa de Carlos Magno durante a dinastia carolíngia. Essa permanência se deu por meio da oralidade e do *imaginário* sertanejo devedor de tempos remotos. Outro episódio descrito no romance ocorre quando Quaderna, já adulto, ainda guarda na lembrança os efeitos da simbologia das Cavallhadas assistidas na infância e, por isso, sonha em tornar-se rei e cavaleiro.

Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína a fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavallhadas, dos heroísmos e cavalarias dos *folhetos*. Assim, quando agora me acontecia evocar os acontecimentos da Pedra do Reino, o que eu via eram os Pereiras, como uma espécie de Cavaleiros Cristãos do Cordão Azul, assediando e assaltando o Reino criado e defendido pelos Reis Mouros do Cordão Encarnado da família Quaderna. Sonhava em me tornar, também, um dia, Rei e Cavaleiro, como meu bisavô. Não para degolar os outros, mas para conquistar rosa e sete Princesas, queimando sete coivaras e abrindo, ainda, a broca dos cercados dos outros, pelo direito real de “dispensar” todas as donzelas do Reino em sua primeira noite de casadas.¹⁴⁴

¹⁴³ SUASSUNA, p. 99.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 100.

Com efeito, a vida de sertanejo simples do narrador era enfeitada pela leitura dos folhetos e pela imagem das Cavalhadas assistidas no passado e no presente vivenciadas. Quaderna, espertamente, queria, como vimos no excerto, o reinado imaginoso para se apossar da ingenuidade das moças da vila, tal como fazia Dom João, o Execrável. Outra referência às Cavalhadas ocorre, quando, Quaderna organizador desse tipo de festividades na vila, elegia seus irmãos bastardos para membros da “Guarda-de-Honra”: “Meus doze irmãos bastardos me servem de Guarda-de-Honra, quando, por acaso, preciso fazer alguma cavalgada heróica, semelhante às de Dom Antônio de Mariz ou às do Capitão-Mor de Dom José de Alencar!”¹⁴⁵ Dessa forma, exemplificamos a importância das Cavalhadas no *imaginário* do romance, com o fim de assegurar ser essa *remanescência* vigente em algumas regiões, configurando como forte dado cultural em determinadas manifestações no país.

É conveniente observar ao longo do período medieval a junção do profano ao sagrado, já que em vários momentos durante o medievo, eles coexistiram nas mesmas representações e cenas. Em Suassuna, especialmente n’*A Pedra do Reino*, a fusão do sagrado e do profano é visível, pois pode ser reconhecida quando Quaderna cria uma atmosfera profana aliada ao teor religioso de seu relato. O fato religioso é recriado através da inserção do cômico durante o depoimento do narrador. Primeiramente Pedro Dinis Ferreira Quaderna divaga sobre a lembrança da cavalgada que traz de volta a Taperoá o primo Sinésio, este, por sua vez, constantemente associado à figura do santo. Os episódios que enovelam Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco são contados sob atmosfera sagrada, sobrenatural. Com efeito, o risível surge na medida em que o narrador conta seu memorial. O profano é pincelado a cada menção religiosa, seja em relação aos episódios nos quais Quaderna apresenta os preceitos de sua “Liturgia Católico-sertaneja”, regada a vinho e mulheres; seja no tocante à paródia sebastianista, na pessoa do primo; ou referente às aparições de divindades alegorizadas ao longo da narrativa. O fragmento a seguir comprova o profano nos rituais “sagrados” praticados pelo mais destacado Rei do qual descende Quaderna:

¹⁴⁵ Ibidem, p. 384. É sabido que o personagem D. Antônio de Mariz é alencarino e aparece n’*O Guarani*. Na citação em relevo, Alencar aparece transformado em cavaleiro, Capitão-Mor. Possivelmente, essa brincadeira sutil é uma alusão ao escritor cearense ou homenagem implícita de Suassuna para com o autor de *Iracema*.

Acontece que meu bisavô, o Infante Dom João Ferreira-Quaderna, tinha seduzido e raptado, de uma só vez, as duas primas, a Infanta Josefa e a princesa Isabel, irmãs do Rei Dom João I, que abdicara. Meu bisavô era meio tarado, bastando dizer que, depois, quando já tinha sido coroado rei, instituiu, na Pedra do Reino, um ritual Católico-sertanejo, segundo o qual ele, Rei, era quem primeiro possuía as noivas, no dia do casamento, o que fazia, segundo explicava, “para inoculá-las com o Espírito Santo”. Parece que ele só conseguia ser macho praticando, ao mesmo tempo, um sacrilégio e uma crueldade – mas, então, depois de assim despertada pelo sangue e pela maldade, não havia quem contivesse mais sua potência. Pois bem: como o Catolicismo-sertanejo da Pedra do Reino permitia a poligamia, Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, chegou a ter o número sagrado de sete mulheres, entre as quais as mais importantes, mesmo, eram as duas Princesas irmãs, Josefa e Isabel, por serem de sangue real.¹⁴⁶

O fragmento é ilustrador do profano presente na Liturgia Católico-sertaneja associado ao sagrado. Dom João Ferreira, praticante de poligamia, desposa suas primas e também outras mulheres antes mesmo de seus maridos, com a desculpa de ser esse ato exigência dos rituais da Pedra do Reino. Em nossa literatura também ecoa o uso do burlesco associado ao sagrado a fim de provocar o riso, fato esse devedor medieval, já que o uso do profano em aliança com a atmosfera sacra constituiu recurso criativo nos tempos antigos e medievais, hoje aparecendo remanescente na literatura popular nordestina, da qual faz uso o romancista paraibano.

Em relação ao profano a bordo, Moura destaca as encenações laicas e acredita terem sido as mais comuns nas naus, na vigência dos séculos XV, XVI, e em parte do XVII. Essas peças foram denominadas por Teófilo Braga de hierático-populares, sendo semelhantes às representadas na Idade Média, tanto em Portugal, quanto na França, Itália, Espanha e Inglaterra, assim como em outros países da Europa. O autor também tece considerações sobre o acréscimo de cenas burlescas em peças religiosas:

O teatro medieval europeu teve origem religiosa – tal como o teatro grego na Antiguidade – mas depois o acréscimo de cenas burlescas provocou a reação da Igreja que procurava manter, nas peças religiosas, a pureza da fé. A mistura do sacro e do profano nas peças religiosas foi condenada por concílios e bispos em Portugal e em outros países.¹⁴⁷

¹⁴⁶ SUASSUNA, p. 74.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 59.

A tendência para o teatro profano, segundo este autor, se dá devido às representações de peças de origem medieval terem acontecido em época já tardia, na segunda metade e finais do século XVI. As representações profanas nas naus ocorreram, de acordo com sua argumentação, legitimadas pelo fato das tripulações serem constituídas por pessoas humildes, nas quais a tradição oral sobrevive com mais vigor. Há escassa documentação sobre o teatro profano no século XVI. Porém, de acordo com as considerações de Moura, “como são documentados *momos* no Brasil, podemos concluir que esse tipo de teatro profano era também representado a bordo”.¹⁴⁸

Outra possível explicação para a crescente inclusão profana nas naus segundo Moura é o fato de acentuar-se, em Portugal, no domínio dos Filipes (1580-1640), a publicação em folhetos de cordel de muitas peças típicas daquele período. Eram de autores espanhóis, castelhanos e portugueses, estando ao dispor do público a preços reduzidos, o que facilitava a representação a bordo. Eram intituladas por Teófilo Braga de “comédias de capa e de espada”. Diante do exposto, segundo o pesquisador, durante o XVIII o teatro profano domina nas naus, porquanto “as novas gerações de marinheiros iam deixando as tradições hierático-populares, e a ação dos padres ia reduzindo a religião ao cerimonial canônico”.¹⁴⁹

Enquanto o teatro religioso presente nas naus era composto de peças reconhecidas pela Igreja, textos escritos geralmente por jesuítas, o teatro profano nesse ambiente, contava com os cômicos, momos, arremedilhos e entremezes. Os artistas desse tipo de encenação eram denominados em Portugal e na Espanha pelo nome de jograis, bobos, truões, chocarreiros e bufões. Sobre essa temática da tradição profana tratará o próximo capítulo desse trabalho.

Sendo comprovada a presença de um teatro religioso-profano nas naus portuguesas, que no embalo de marés lusitanas atravessa o Atlântico e desemboca no litoral brasileiro, é possível também que esse tipo de dramaturgia tenha se estabelecido na Colônia fazendo ecoar gargalhadas e risos. Essa dramaturgia *híbrida* é devedora do

¹⁴⁸ SUASSUNA, p. 74.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 60. Outra prova de teatro profano a bordo é dada pela carta de 02/12/1563, do irmão jesuíta Jácome de Braga, que relata o espetáculo a bordo da nau *S. Filipe*, por um mancebo “‘tam destro em falar práticas do mesmo demônio’ e que tinha ‘tanta graça niso que fazia ajuntar toda a nao, de noite a alrotar e ter prática’. A referência a ‘falar práticas’ e ‘ter práticas’ revela que o espetáculo não era apenas de mímica, pois prática significa “discurso rápido; conversação; conferência” (*Dic. Aurélio*). O famoso teatrólogo do século XVI Antônio Ribeiro Chiado denominou prática duas de suas peças: *Prática de Oito Figuras*, e *Prática dos Compadres*. E o espetáculo não tinha sido o único: o rapaz vinha representando também em viagens anteriores, pois o capitão da nau, chamado pelos missionários para que interrompesse o espetáculo, disse ser impossível, pois não o tinham conseguido governadores, e até um vice-rei fora desacatado quando tentava fazê-lo”. Idem.

elemento medieval e está presente no passado histórico de nosso colonizador, responsável pela formação da identidade nordestina. As *remanescências*, as *permanências* das estruturas mediélicas ganharam espaço em nossa cultura, influenciando nosso calendário folclórico, nossas festas e mentalidades. O teatro existente em tempos medievais, ao estilo de mestre Gil, e dos autos sacramentais, ainda brota exuberante nos folguedos nordestinos, associando-se, por isso mesmo, ao texto suassuniano, seja por escolha artística do escritor, ou por inconsciência *residual cristalizada* na *memória coletiva* sertaneja.

3.2 O caráter multifacetado do auto mediélico

A sobrevivência dos costumes medievais na Colônia brasileira é reconhecível segundo Massaud Moisés, pois: “os padrões medievais prevalecem nas gentes que habitavam a terra brasílica, mas também se rendem à nova cultura e à nova civilização que aí se constituía”.¹⁵⁰ Ao defender esse ponto de vista, Moisés recorre a dois renomados especialistas nos estudos medievais quando o teórico aponta para *permanências* lusitanas em terras brasileiras:

permaneceriam nas terras recém-descobertas ao longo dos séculos, a par e passo, na verdade, com a sua persistência na Metrópole. Se a Renascença, no dizer de Marc Bloch, consistia na Idade Média com roupa de domingo, não surpreende que a cosmovisão medieval resistisse ao desaparecimento, sobretudo em terras, como o Brasil, colonizadas por indivíduos formados num ambiente onde a cultura, não raro, se manteve à margem do progresso gerado pelo avanço científico em outros países europeus. Com a colonização, veio-nos a Idade Média, em vez da Renascença foram os padrões medievais que nos moldaram como povo e cultura. A Idade Média foi, nas palavras convincentes de um ilustre historiador, ao concluir substancial estudo acerca das “Raízes Medievais do Brasil”, “nossa infância e adolescência, fases de fragilidade, inconstância e hesitações, mas também de crescimento, aprendizagem, experiências, consolidação”. E acrescenta: “Mesmo não tendo tido Idade Média no sentido cronológico concebido pela historiografia, o Brasil é indiretamente produto dela”; “O Brasil não conheceu a Idade Média, mas descende dela, tem-na dentro de si. É seu neto ainda que não saiba” (Hilário

¹⁵⁰ MOISÉS, Massaud. “Vestígios da Idade Média na ficção romântica brasileira”. In: *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. LEÃO, Ângela Vaz, BITTENCOURT, Vanda de Oliveira (Orgs). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 71.

Júnior, p. 19). E não se tratava da Idade Média na sua ampla diversidade, senão uma certa Idade Média, cavaleiresca, fantástica, ou antes, que encontrava na Companhia de Jesus, cuja ação sobre o pensamento se estendeu até o século XVIII, a sua fisionomia mais acabada.¹⁵¹

A Igreja, intérprete da verdade e senhora do saber e da cultura, era a detentora da educação do homem medieval. Além de suas atribuições ideológicas, era monopolizadora da produção escrita, que, no mesmo atributo religioso, relacionava o literário à doutrina cristã. A palavra *auto* em sua etimologia, deriva do termo latino *actu(m)* e significa realização, execução, ação, ato. De acordo com Massaud Moisés, equivaleria a um ato integrante de espetáculo maior e completo, vinculado aos mistérios e moralidades, e talvez destes fosse gestado. Para o autor serve para designar toda peça breve de tema religioso ou profano em voga durante a Idade Média:

Desenvolvido por Juan del Encina no século XV, o auto chegou a Portugal em 1502, quando Gil Vicente representou o *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*. Ao longo do século XVI, a voga do auto alcançou o ponto máximo: o próprio Camões, apesar do estofo clássico de sua cosmovisão, lhe rendeu homenagens em duas peças, *Auto de Filodemo* e *El-Rei Seleuco*. No século XVII, tirante o *Auto do Fidalgo Aprendiz* (1665), de D. Francisco Manuel de Melo, o auto foi aos poucos desaparecendo em Portugal. Na Espanha, porém, adquiriu feição de *autos sacramentales*, assim rotulados por glosarem, alegoricamente, os dogmas do Catolicismo. Seu mais talentoso cultor foi Calderón de La Barca. Entre nós, o auto vicentino já era conhecido no século XVI, graças ao Padre José de Anchieta, que o empregava nos trabalhos de catequese do nativo e educação do colono. Com o tempo, mesclando-se de ingredientes culturais indígenas e africanos, acabou por tornar-se manifestação popular e folclórica, em que o enredo propriamente teatral, além de reduzido ao elementar, vinha acompanhado de danças e cantos. “As mais antigas menções informam que os autos eram cantados à porta das igrejas, em louvor de Nossa Senhora do Rosário (quando dirigidos por escravos ou libertos), no orago ou na matriz. Depois levaram o enredo, com as danças e cantos, nas residências de amigos ou na praça pública, num tablado” (Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário de Folclore Brasileiro*, 1954, p. 71).¹⁵²

Diante do histórico exposto acerca do *auto*, é aceitável que durante o período medieval este gênero estivesse associado a qualquer tipo de representação, tanto às de

¹⁵¹ Ibidem, p. 59-60.

¹⁵² MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 49. Cumpre esclarecer que a citação acima é de Massaud Moisés e finda com a referência por parte do autor a Luís da Câmara Cascudo, por isso a referência ao *Dicionário de Folclore Brasileiro*.

caráter religioso quanto às de caráter profano. Esse tipo francês de encenação dividia-se em mistérios e milagres. O primeiro era assim intitulado por ser um *auto* baseado em passagens bíblicas que não requeriam explicações e cuja finalidade era reforçar a fé dos crentes em Deus e Jesus; e o segundo por apresentar intercessões atribuídas aos santos.¹⁵³

Devido às flagrantes diferenças culturais e lingüísticas existentes, havidas entre os nativos do Brasil e os colonizadores portugueses à época dos descobrimentos, o tema litúrgico, realizado em forma de *autos*, tornava-se um veículo de iniciação aos preceitos católicos. O cunho didático do teatro também já era praticado na Europa por ser “a maneira mais objetiva para doutrinar o povo, uma vez que a arraia-miúda da Idade Média era composta de completos analfabetos”.¹⁵⁴

Fazemos nossas as palavras de Lígia Vassalo para conceituar esse teatro dramático didático: “ele é uma extensão do teatro religioso medieval, uma vez que mantém a supremacia da temática religiosa própria do medievo e reforça o teocentrismo de base tridentina”.¹⁵⁵ Ocorre que em Portugal a denominação *auto* aparece associada às celebrações religiosas do Natal e do Corpus Christi, porém, verificamos ser a denominação *auto*, aplicável a gêneros variados, ou seja, a qualquer encenação não importando os temas abordados. Além do tratamento sagrado, na linha dos mistérios e moralidades medievais, o termo, de acordo com Lígia Vassallo, é também cabível para a representação satírica de situações, para a paródia de comportamentos, para a representação da intriga moralizante, para a temática da vida dos santos e para a encenação de cenas do ciclo da Paixão, como se pode ler na transcrição a seguir:

¹⁵³ “O Jeu d’Adam et d’Eve, de autoria desconhecida, é considerado mistério por ser um auto baseado em cenas bíblicas, e o Jeu de San Nicola, de Jean Bodel Arras, escrito no final do século XII, é um milagre, por apresentar episódios da vida de São Nicolau. Reparemos que os dois primeiros textos dramáticos têm em seus títulos o nome Jeu, que, segundo Banet, ‘debemos entender (...) como “representación”, sentido que conserva o verbo jouer cando o referimos a unha actividade teatral ou cinematográfica ou outros tipos de representación artística’ (BANET, 1990, p. 10). O termo Jeu, nesse sentido, teria como palavra correspondente na língua portuguesa o termo auto, que, embora tenha surgido em títulos de dramas religiosos, durante a Idade Média, esteve presente em várias outras representações de conteúdos e enfoques variados. Um dos motivos desse uso recorrente talvez deva-se à polivalência dos artistas, que produziam indistintamente poemas épicos ou líricos, vida de santos, contos satíricos, jogos dramáticos, obras morais, etc, conforme a exigência do cliente (igreja, nobre etc), a ocasião (aniversário, festa religiosa etc) ou inspiração.” PIMENTEL, Danúbia Tupinambá. “Morte e Vida Severina: uma herança do teatro medieval”. *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. VISALLI, Angelita Marques, OLIVEIRA, Terezinha (Orgs). Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007. p. 390).

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 391.

¹⁵⁵ VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 108.

No espaço português, face à indelimitação e à confluência de gêneros, o A. [auto]. recobre, desde cedo, um conjunto de manifestações teatrais e parateatrais de ampla diversificação temática e formal. Em Gil Vicente, nomeadamente, a designação de A. [auto] indiscriminadamente a qualquer tipo de composição dramática, independentemente do seu tema, da sua extensão e da sua estrutura.
156

Tanto em Suassuna quanto em Gil Vicente percebemos essa infinidade de aplicações para o *auto*. Em Suassuna o *auto* é revisitado depois de longo processo *residual*, proveniente de *hibridações culturais* várias e representa a *mentalidade* medieval cristalizada em *substratos mentais remanescentes* na cultura nordestina. Nessa região esse gênero é atualizado nas encenações do Bumba-meu-boi, nos fandangos, nos espetáculos de mamulengos e nos pastoris, ao mesmo tempo essas representações são o embasamento cultural de que se apropriou o paraibano. O *auto*, ibérico por excelência e proveniente do século XII, tem um autor paradigmático, Juan Del Encina, do século XV. O *auto* chega a Portugal com Gil Vicente, a partir da encenação do *Monólogo do Vaqueiro* em 1502. Na Espanha adquire a feição de *auto sacramental*, embora com fortes tintas medievais, tendo como cultor Calderón de la Barca, na medida em que são alegorizados os dogmas da Igreja Católica. Na *Pedra do Reino* é possível entrever a feição desse tipo de *auto*, pois, em alguns momentos, o sertão cantado por Quaderna guarda traços do *grande teatro do mundo*, marcados, por exemplo, na passagem:

É por isso, então, que pude começar dizendo que neste ano de 1938 estamos ainda “no tempo do Rei”, e anunciar que a nobre vila sertaneja onde nasci é o palco da terrível “desventura” que tenho a contar (...) Agora, preso aqui na Cadeia, rememoro tudo quanto passei, e toda a minha vida parece-me um sonho, cheio de acontecimentos, ao mesmo tempo, grotescos e gloriosos. Sou um grande apreciador do jogo de Baralho. Talvez por isso, o mundo me pareça uma mesa e a vida um jogo, onde se cruzam fidalgos Reis-de-Ouro com castanhas Damas-de-Espada, onde passam Ases, Peninchas e Curingas, governados pelas regras desconhecidas de alguma velha Canastra esquecida.¹⁵⁷

¹⁵⁶ BIBLOS – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, T. 1. Lisboa: Verbo, 1995.

¹⁵⁷ SUASSUNA, p. 33-34.

Ao referir-se ao sertão como palco de uma terrível sina e declarar ser a vida parecida um sonho governado por regras desconhecidas, o narrador aproxima-se do *auto* de La Barca. Do mesmo modo, o autor espanhol tematizava a vida como representação ou sonho e, por meio da alegoria, dramatizava temas eucarísticos, sendo assim, ao mesmo tempo, justapostos o sagrado e o profano.¹⁵⁸ O uso alegórico do *auto sacramental* diz respeito ao mundo tido como teatro por causa do jogo ficção/realidade, conforme aparente no romance de Suassuna. Na narrativa, sonho, loucura, lucidez não se distinguem. Quaderna como Quixote e La Barca criaram realidades fugidias do real. Se Calderón cria um Deus alegórico para reger o mundo, os homens e o espetáculo da vida, do qual estes são atores, Quaderna, igualmente, transmuda seu sertão em palco das dores do homem, cujo ambiente é regido pela “Onça do Divino”, representação da Divindade no romance, além disso, também na *Pedra do Reino*, os homens são meras marionetes. Vejamos como o *auto* é revisitado em Suassuna, quando esse retoma aspectos do *grande teatro do mundo*:

É por isso, então, que, no momento de iniciar minha história, preso aqui nesta Cadeia, humilhado, perseguido, desprezado, olho para trás, e tudo o que me aconteceu parece um Sonho, uma visagem que desfilou diante de mim, num momento perigoso e alucinatório, tendo o desfile começado com a cavalgada do Rapaz-do-Cavalo-Branco, naquele dia, pela estrada (...) Todo este meu Castelo e os acontecimentos que nele sucedem para sempre, me aparecem com o elemento festivo e sangrento dos sonhos, como a encenação de um espetáculo dos que dávamos em nosso Circo, com a dança do chão, a do sol e a do subterrâneo, ao som dos cantos dementes e obscenos entoados por minha Musa macha-e-fêmea, a Gaviã do Carcará que invoquei e invoco a cada instante; Musa da vida e da morte, com a face saturnal, sombria e desértica, com a face lunar do sonho e do sangue, e com a face ensolarada e gargalheira do real.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Das características do *auto sacramental* assemelhadas à narrativa em análise, podemos destacar a fusão sagrado-profano, o uso alegórico e o *resíduo* mediévico ainda latente, conforme vemos no excerto: “A dualidade de traços religiosos e profanos vai caracterizar, então, a comemoração de Corpus Christi e, talvez, seja causa co-atuante do esplendor dessa festa no período barroco, com cuja dualidade ela se identificaria. Mas essa mescla profano-religiosa vai receber críticas ao longo de sua história e vai determinar, no século XVIII, a proibição da representação dos autos sacramentais pelo Decreto Real de 11 de junho de 1765. Sabendo-se que a procissão em que se exibia o Santíssimo Sacramento continha, também, cenas bíblicas e alegorias, podemos compreender a criação do *auto sacramental* como a atualização de elementos dramáticos existentes naquela procissão de Corpus Christi, elementos dramáticos que, por sua vez, haviam saído da tradição teatral da Idade Média.” MARTINI, Maria de Lourdes. “O teatro barroco: o grande teatro do mundo”. In: Calderón de La Barca, Pedro. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. XIII.

¹⁵⁹ SUASSUNA, p. 241.

Quaderna admite que seu narrar é um sonho e sua vida está contada em palco de circo ao som de sua Musa, divindade *híbrida*, regente de todos os fatos da narrativa. Ao mesmo tempo, essa Musa da qual fala Quaderna é detentora do poder sobre a vida e a morte, é, ao mesmo tempo, saturnal e lunar. Elementos esses decorrentes da síntese de elementos opostos. O *auto sacramental* é a reflexão do homem sobre seus próprios papéis encenados ao longo da peça. Quaderna, do mesmo modo, também é imposto ou forçosamente convidado a prestar contas de seus atos ao Corregedor, seu julgamento é a metáfora do juízo final como ocorre no *auto sacramental*. Se em Calderón, os personagens da comédia da vida são julgados após a morte, em a *Pedra do Reino*, Quaderna é julgado em vida. Ele é o personagem POBRE¹⁶⁰ do *auto* espanhol, aquele que nada recebeu do MUNDO, mas serve como catalisador das ações dos demais personagens do romance. Ao longo do *auto* de Calderón, o espectador/leitor vai sendo encaminhado para o juízo final e, posteriormente, convidado pelo AUTOR a adorar o pão, diante do qual, céu, mundo e inferno se prostraram. Na narrativa de Suassuna o pão é o do espírito, a eucaristia é literária, já que depois de depor Quaderna é eleito escritor máximo da humanidade, pelo menos em seu teatro-sonho... Portanto, o *auto sacramental* é exemplo de manifestação cultural que associa o sagrado e o profano, e, *residualmente*, tem ecos na ficção suassuniana.

Se para alguns a Idade Média corresponde a dez séculos especificamente do V ao XV, para outros, na linha dos medievalistas que acompanham Jacques Le Goff, o medievo é período de longa duração estendido até a Revolução Francesa, e para nós residualistas, os efeitos do período ainda são remanescentes. Assim, é necessário entender que cada fase cultural corresponde a um tipo de produção sintonizada com a sociedade a que está vinculada. Sobre o matizamento cultural típico da Idade Média Lúcia Vassalo expõe suas considerações:

Na Alta Idade Média, durante a fase das invasões, encontramos os mitos germânicos, que precedem as canções de gesta, já referentes à glorificação de um herói nacional. Na Plena Idade Média floresce o romance de cavalaria. O reaparecimento das cidades e do comércio, bem como o surgimento da burguesia e das universidades, embrião de uma cultura leiga, trazem uma literatura popular, a qual, com a ascensão da classe, na Baixa Idade Média, resultará em manifestações burguesas propriamente ditas. Dadas as condições sociais e históricas da Europa Ocidental, muito semelhantes durante a Idade Média, e o

¹⁶⁰ O uso dessas maiúsculas é para referir-se às alegorias de Calderón, as quais são assim denominadas.

eixo unificador representado pelo clero, a literatura deste período é universal, quanto à produção e à divulgação.¹⁶¹

Dentre a multiplicidade cultural e literária que a Idade Média comporta, com destaque para o século XII, período em que se dá o surgimento das universidades e a urbanização medieval, a necessidade da escrita se faz mais gritante, tanto para o controle de atividades mercantis, quanto para o conhecimento das obras clássicas dos padres da Igreja. Nesse período, os leigos despertaram interesse, na medida em que era urgente divertir, mas, e, sobretudo, educar nos moldes cristãos essa classe que ganhava relevância. O furor intelectual incentivou o crescimento da cultura laica e, com isso, a cultura letrada deixou de ser um privilégio clerical. A cultura não-clerical ou laica foi chamada por Jacques Le Goff de folclórica e a expansão crescente desse segmento da cultura foi denominada pelo medievalista de *reação folclórica*.¹⁶² Para este autor, a cultura medieval era dividida em dois estratos: o *clerical* e o *folclórico*, sendo o primeiro aquele realizado nos meios eclesiásticos, e o outro, toda a produção cultural ocorrida fora dos meios clericais. Em relação aos estudos de Le Goff sobre o que este chama de “reação folclórica”, Paulo Roberto Soares de Deus comenta a relevância de tal reação laica na cultura do período:

Assim, o século XII teria sido marcado por uma reação da cultura laica, ainda, de certo modo, marcada por elementos pagãos. Contudo, esses elementos persistiam de uma forma quase apenas literária, pois o processo de cristianização do Ocidente, iniciado ainda na Antigüidade, já havia alterado seus significados e funções originais. A *reação folclórica* teria se constituído em uma relativa paganização, ou inserção de elementos não-estritamente-cristãos das crenças populares, nos fenômenos culturais cristãos mais ortodoxos. Quase um processo inverso à cristianização de lendas pagãs por parte dos clérigos ocorrida nos séculos anteriores, num esforço de facilitar a conversão. A *reação* não tinha, todavia, um caráter de planejamento, constituindo-se no surgimento natural de um novo padrão de construção cultural.¹⁶³

¹⁶¹ VASSALO, Lúcia. “A narrativa Medieval” In: *A narrativa ontem e hoje* / organização de Lúcia Vassalo – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 48.

¹⁶² Cf: LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980. Neste estudo específico Le Goff acredita haver na cultura medieval uma fronteira delimitada no que se refere à produção artística dos clérigos e não-clérigos.

¹⁶³ SOARES DE DEUS, Paulo Roberto. “Viagens e espacialização da felicidade: a busca do Paraíso terrestre no final da Idade Média”. In: *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. LEÃO, Ângela Vaz, BITTENCOURT (Orgs.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 298.

Com o fortalecimento da cultura laica, a espiritualidade também foi alterada e a ânsia por um espaço cada vez mais mundano sugeriu modificações no imaginário do período. Esta tese entra em consonância com o que pensa o antropólogo João Hélio Mendonça¹⁶⁴ quando afirma caminharem juntos no Brasil o folclore e a religião. Para este autor o catolicismo de muitas práticas ou expressões religiosas identifica o nosso calendário folclórico com a própria religião. Como exemplos de tais práticas destacam-se as festas cíclicas, as homenagens aos santos padroeiros nas principais praças da cidade, os folguedos, as rezas das novenas, a piedade familiar, as romarias, entre outras.

O parêntese dado em nossas considerações sobre o gênero *auto*, se fez necessário a fim de mencionar a manifestação profana nas representações religiosas. A presença da literatura cômica e profana desenvolveu-se em vários períodos da Idade Média. Essa recorrência é defendida por muitos estudiosos do período, dentre os quais Mikhail Bakhtin, que a examina através dos conceitos de *paródia*, *reduplicação* e *carnevalização*:

A literatura cômica medieval desenvolveu-se durante todo um milênio e mais ainda, se considerarmos que seus começos remontam à Antigüidade cristã. Durante esse longo período, essa literatura sofreu, evidentemente, mudanças muito substanciais (menos sensíveis, contudo, na literatura em língua latina). Surgiram gêneros diversos e variações estilísticas. Apesar de todas as distinções de época e de gênero, essa literatura permanece – em maior ou menor medida – a expressão da concepção de mundo popular e carnavalesca, e emprega, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos. A literatura latina paródica ou semi-paródica estava extremamente difundida. Possuímos uma quantidade considerável de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso (...) Os milagres e moralidades são “carnavalizados” em maior ou menor grau. O riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnadas de um caráter carnavalesco nitidamente marcado.¹⁶⁵

A literatura cômica que parodiava a ideologia oficial da Igreja é chamada por Bakhtin de *paródia sacra*, sendo constituída por preces paródicas, homilias paródicas (chamadas em França de *sermons joyeux*), canções de Natal, lendas sagradas paródicas,

¹⁶⁴ Cf: MENDONÇA, João Hélio. “Folclore e Religião no Brasil”. In: *Folclore*. Instituto Joaquim Nabuco de pesquisas sociais. Pernambuco: Ministério da Educação e Cultura, 1978/1979.

¹⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 12-13.

entre outras. Embora nesse capítulo não cheguemos a trabalhar o riso e o grotesco, vale destacar em Bakhtin o que este autor trata como exemplos de recriações da liturgia oficial. Em outras palavras, Bakhtin menciona como o elemento profano vai sendo inserido no religioso. Ao fazer a diferenciação entre o grotesco popular e o romântico, o autor ressalta em alguns mistérios medievais a presença do Diabo, vista sob o viés do grotesco popular:

Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*, etc., o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrorizante nem estranho (em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno, “assegurava a todos que os diabos eram boa gente”). Às vezes o diabo e o inferno são descritos como meros “espantalhos alegres”. Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se maligno.¹⁶⁶

O exposto até agora sobre a *reação folclórica* admitida por Le Goff e a *paródia sacra* de Bakhtin, vem ao encontro da definição de *auto* proposta por Câmara Cascudo que, sob um prisma etnográfico, também reconhece nessa forma dramática a miscelânea do sagrado e do profano:

Forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, tratando de assunto religioso ou profano, representada no ciclo das festas do Natal (dezembro-janeiro). Lapinhas, pastoris, fandango ou marujada, chegada ou chegada de mouros, bumba-meu-boi, boi, boi calenba, boi de Reis, congada ou congos, etc. etc. Desde o século XVI os padres jesuítas usaram o auto religioso, aproveitando também figuras clássicas e entidades indígenas, como poderoso elemento de catequese. As crianças declamavam, dançavam, cantavam, ao som de pequenos conjuntos orquestrais, sempre com intenção apologética. O gênero popularizou-se. Para ele convergiram as danças dramáticas, algumas realizadas à porta ou adros das igrejas em Portugal, bailados com espadas, desfiles ou apresentações corporativas, que participavam da procissão de *Corpus Christi*, bailados infantis, rondas, etc. As origens não são idênticas nem os estudiosos aceitam as hipóteses ou deduções oferecidas. Dos autos populares brasileiros o mais nacional, como produção, é o bumba-meu-boi, resumo de *reisados* e *romances* sertanejos do Nordeste, diferenciados e amalgamados, com modificações locais, pela presença de outros personagens no elenco. Outros autos vieram de Portugal, com alterações como a chegada de cristãos e mouros. Outros foram formados com elementos portugueses, música, versos, assuntos, mas

¹⁶⁶ Idem.

construídos e articulados em todas as suas peças no Brasil, como o fandango ou marujada. A origem erudita ligar-se-á, quanto aos autos de enredo religioso, aos *miracles* e *mystères*, estes saídos da liturgia das festas do Natal e Páscoa, e aqueles dos cânticos em louvor dos santos, materializações de cenas de suas vidas, populares desde o séc. XII na França, Inglaterra, Itália Alemanha, etc.¹⁶⁷

Se até aqui, trouxemos as considerações de Le Goff (*reação folclórica*), de Bakthin (*paródia sacra*), e de Câmara Cascudo (sobre a definição de *auto*), o objetivo foi entender como o elemento profano inseriu-se no religioso e porque, do mesmo modo, essa fusão é *residual* na obra suassuniana. É notória a *residualidade* e as atualizações sofridas no gênero *auto* ao longo dos tempos, o que restou foi um produto . com misturas laicas e religiosas, expressando ora a etnografia de um povo, ora a apologia às festas sagradas. O visível é que todas as afluências contidas nesse gênero provêm do medievo, sendo sentidas e praticadas hoje não só pelos povos europeus, mas por outra sociedade distante geograficamente da Europa embora dela muito *próxima mentalmente*: a do Nordeste brasileiro, por isso aparecem na obra do autor paraibano. Vejamos como se refere Lúcia Vassallo a respeito da fusão sagrado-profano na obra de Ariano Suassuna:

a Idade Média é espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/profano e sério/jocoso. E sobretudo porque, sendo a cultura popular nordestina acentuadamente medievalizante, aquela marca atua como uma espécie de fonte para o próprio romanceiro, onde o aspecto religioso se reforça não só por causa da religiosidade popular da região como também pela opção pessoal de crença do autor, convertido ao catolicismo na maturidade. Por isso as peças de Suassuna se revestem de traços ideológicos próprios da Idade Média, como o maniqueísmo e o tom moralizante. Nelas há também personagens alegóricos, homólogos à visão de mundo cristã medieval, e aspectos próprios da cultura popular européia da época dos descobrimentos, indispensáveis, visto que o teatro era então, uma arte dirigida ao povo.¹⁶⁸

Para a autora, a inserção do profano no sagrado tratado na obra do autor se verifica por meio das oposições risível/sério das quais Suassuna faz uso no seu processo

¹⁶⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. – 8. ed. – São Paulo: Global, 2000, p. 85.

¹⁶⁸ VASSALLO, Lúcia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 29-30.

de construção artística, mesmo recurso ficcional presente na cultura popular do Nordeste, fonte em que bebe o dramaturgo. Ora, percebemos pela leitura dos folhetos nordestinos e pelos espetáculos populares encenados na região o caráter religioso dos temas associados às superstições, muitas vezes ao demoníaco, e ao riso, por isso refletido na escrita e na *mentalidade* do romance. N’A *Pedra do Reino*, assim como foi na literatura medieval e está no percurso da formação do *auto* proposta por Câmara Cascudo, que também reconhece nessa forma dramática a miscelânea do sagrado e do profano, toda a ideologia oficial da Igreja, todos os ritos dessa instituição são descritos do ponto de vista cômico. Para referendar o argumento basta sublinhar a passagem do depoimento de Quaderna ao Juiz Corregedor, quando o narrador explica o surgimento de sua “Liturgia Católico-sertaneja”:

Na Astrologia, eu já fora iniciado por meu Pai que, como redator do *Almanaque do Cariri*, era Mestre nos Arcanos do Tarô e dono da Chave da Cabala. Assim que tomei conhecimento dessas coisas, fundi num fogo só esses elementos dispersos, e descobri imediatamente que a nova Religião fundada por mim, o Catolicismo-sertanejo, estava em harmonia absoluta com o programa da minha vida, influenciada, como sempre e em tudo, por Samuel e Clemente. Como Catolicismo, era uma religião bastante monárquica, cruzada e ibérica para satisfazer o primeiro; e como Sertaneja, era suficientemente popular e negro-tapuia para ser considerada com simpatia pelo segundo. Posso, então, concluir, dizendo a Vossa Excelência que foram esses os acontecimentos que me trouxeram à minha atual condição de Profeta da Igreja Católico-sertaneja e Príncipe de Sangue do Trono do Sertão do Brasil!¹⁶⁹

O elemento profano inserido no religioso, *residualmente* atualizado e recriado na ficção suassuniana, encontra-se também nas descrições dos rituais “litúrgicos” de Quaderna, “Pontífice, Rei e Profeta”, quando este relata ao Juiz “Cabeça de Porco” o seu “banquete eucarístico”:

Comecei então, como vinha dizendo, a comer ritualmente os nacos de carne de sol, misturando-os com a paçoca e evitando os entalos e engasgos da comida seca e salgada, gostosíssima, com deliciosos e grandes goles do meu Vinho Sertanejo da Malhada. Quando me fartei de carne assada e paçoca, terminando outra parte do ritual, voltei ao Altar, folheei o Livro do peregrino do Sertão e o *Almanaque Astrológico, Zodiacal e Genealógico do Cariri*, salmodiando de novo, nos seguintes termos: “Ó Adonai! Ó Onça Tapuia, Negra e

¹⁶⁹ SUASSUNA, p. 544.

Malhada do Divino do Sertão! Esta República dominada por Burgueses gordos é, sem dúvida, um grande mal para o Império do Sertão do Brasil! Ela pretende minar e desmoralizar o Povo da Onça Castanha e o nosso Catolicismo-sertanejo, esta obra-prima de Deus, religião mais perfeita e mais antiga do que o Catolicismo Romano! Este, tem somente vinte séculos, enquanto a nossa sagrada Religião da Pedra do Reino foi fundada no Deserto sertanejo da Judéia, junto às Pedras do Reino do Sinai e do Tabor!¹⁷⁰

A passagem acima é um trecho de puro discurso *residual*, é confirmação de que tudo é *resíduo* do que já houve em tempos remotos. Quaderna ao citar, embora alegoricamente e para gerar o riso, que sua liturgia “é mais antiga do que o Catolicismo Romano, sendo fundada no Deserto da Judéia, junto às Pedras do Sinai e do Tabor”, representa a longa duração da *mentalidade coletiva*. Para o narrador, sua liturgia é mais antiga do que vinte séculos de catolicismo romano, decorre da *hibridação* de povos permitindo que todas as formas culturais um dia se encontrem, trata-se de proximidade espacial e temporal, por isso *residual*.

A vinculação do sagrado ao profano de que faz uso Suassuna em sua narrativa é referente ao medievo, já que o cunho didático do teatro medieval; mais especificamente do *auto*, entrevisto pelas considerações de Câmara Cascudo e de Lígia Vassallo, desde o século XVI foi usado pelos padres jesuítas como poderoso elemento de catequese, ou seja, era arte dirigida ao povo a fim de evangelizar; o torna atemporal, pois o fato bíblico é visto como perene. Além disso, é também depositário de todos os extremos: o sublime e o grotesco, o elevado e o popular, o celeste e o cotidiano, o trágico e o cômico, o sagrado e o profano. Na narrativa de Suassuna, a mescla sacro/profano não tem caráter evangelizador como no medievo, mas, do mesmo modo, é procedimento criativo *híbrido* e formado de opostos, operando com as mesmas conotações medievais e antitéticas descritas acima. Para Vassallo, todos os extremos e antíteses se tocam e convivem, assim como todas as classes sociais e todas as linguagens, anulando-se a separação entre gêneros e estilos tão presente na arte greco-romana:

a designação genérica de *jeu* ou auto encobre diversas práticas que não distinguem o trágico do cômico, porque o recorte é feito a partir de modalidades litúrgicas e profanas. Além do mais, essa arte é eminentemente popular, porque dirigida a esta camada, para mantê-la no credo, e porque marcada pelo realismo cotidiano.¹⁷¹

¹⁷⁰ SUASSUNA, p. 553.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 30.

Em conformidade com esses postulados tanto a dramaturgia quanto a ficção de Suassuna trabalham com o celeste, o humano e o infernal, além do sublime associado ao grotesco, do elevado ao popular, do trágico ao cômico e do sagrado ao profano. A presença de seres infernais faz surgir dois planos distintos: o humano e o sobrenatural cristão. A trilogia Céu, Terra e Inferno é sentida tanto em *A pena e a Lei*, *O Auto de João da Cruz*, e o *Auto da Compadecida* quanto n' *O castigo da soberba*. Os mesmos três níveis – celeste, terreno e infernal – são vistos n' *A Pedra do Reino*, pois ao narrar sua história Quaderna se descreve como Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão e encontra-se preso olhando o ambiente sertanejo por uma janela gradeada: “Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão”.¹⁷² Ao denominar o sertão tripla face o narrador refere-se, ao mesmo tempo, às cruzeiras e belezas do sertão e à situação na qual se encontra, como vimos a seguir:

Pois esta tripla face do Sertão, que lhe descrevi, com sua Chapada diabólica, seu Purgatório de chamas e com sua Fronde paradisíaca de riachos, roçados, açudes e pomares, é a minha particular, única e régia “Fonte do Cavalo Castanho”: é neste Sol que queimo meu sangue, é nesta Água que embebo meu Sol, esta é a Fonte do cavalo sertanejo que galopa no meu riso e no meu sangue, o sangue da terra de onde sai tudo o que sonho, como Visionário, Astrólogo e Profeta sertanejo que sou!¹⁷³

Com efeito, a referência às faces sertanejas citada nas palavras de Quaderna ocorre, pois, é dela que vem a inspiração de sua imaginação criadora. As metáforas e mitos do romance-memorial são tirados da trilogia Céu, Purgatório e Inferno atribuída pelo narrador ao sertão. Ele metamorfoseia seu palco rural em Castelo onde reinaram seus antepassados, tendo continuidade por meio do governo de um rei literário. Sendo “cavalarianas e epopéicas” suas aventuras, o sertão vira um Reino ao modo medieval. A face do Purgatório diz respeito às penitências as quais ele deve passar até conseguir escrever sua Obra: driblar o Corregedor e a escrevente, e livrar-se da posição de acusado. O Inferno ao qual Quaderna se refere como terceira face do sertão tem ligação com o calor causticante do ambiente rural, assolado pela seca e pela fome, e, do mesmo

¹⁷² SUASSUNA, p. 31.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 410.

modo, faz referência às maldições de sua família por serem descendentes dos degoladores da Serra do Reino, persistindo assim, a sina amaldiçoada da família. Na passagem a seguir, vemos pela descrição do ambiente sertanejo os aspectos da vegetação, lembrando, ao mesmo tempo, o céu, por meio das vegetações vigorosas, por isso remetendo ao Paraíso, o Purgatório, quando o narrador descreve a flora sertaneja do nascente e o Inferno dos lajedos secos e dos animais venenosos:

Para os lados do poente, longe, azulada pela distância, a Serra do Pico, com a enorme alta pedra que lhe dá nome. Perto, no leito seco do Rio Taperoá, cuja areia é cheia de cristais despedaçados que faíscam ao Sol, grandes Cajueiros, com seus frutos vermelhos e cor de ouro. Para o outro lado, o do nascente, o da estrada de Campina Grande e Estaca-Zero, vejo pedaços esparsos e agrestes de tabuleiro, cobertos de Marmeleiros secos e Xiquexiques. Finalmente, para os lados do norte, vejo pedras, lajedos e serrotes, cercando a nossa Vila e cercados, eles mesmos, por Favelas espinhentas e Urtigas, parecendo enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem; Lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao Sol e abrigando Cobras, Gaviões e outros bichos ligados à crueldade da Onça do Mundo.¹⁷⁴

As sugestões temáticas de Céu e Inferno atribuídas ao sertão remetem ao tom religioso medieval da cultura popular, à busca da absolvição e da defesa de julgamentos e à liberação das culpas por que passa o homem quando se encontra sob a mira do Bem e do Mal. No concernente à presença do teatro em épocas medievais, algumas representações teatrais ocorrem na chamada Plena Idade Média, mas acontecem com mais frequência e esplendor durante a Baixa Idade Média.¹⁷⁵ O referido aqui se prolonga, segundo Lúcia Vassallo, até “quando o clero não pode mais controlar as energias sociais que se lhe contrapõem e que se intrometem na representação teatral”

¹⁷⁴ SUASSUNA, p. 31-32.

¹⁷⁵ A classificação dos períodos da Idade Média não constitui unanimidade para os historiadores. Preferimos citar nesse momento do trabalho a classificação da periodologia utilizada por Lúcia Vassallo, pois, além dessa autora ser estudiosa da obra de Suassuna, faz referência ao teatro religioso, o que não encontramos com muito vagar nos demais autores, por isso decidimos referir sobre a Idade Média com base na seguinte referência: VASSALLO, Lúcia. “O teatro medieval”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; Teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983. Porém, destacamos também, por exemplo, a de Hilário Franco Júnior que atribui a seguinte divisão para o medievo: Primeira Idade Média (princípios séc. IV a meados do VIII); Alta Idade Média (meados do séc. VIII a fins do X); Idade Média Central (início do XI a fins do XII) e Baixa Idade Média (início do séc. XIV a meados do XVI).

proibindo então a representação dos mistérios.¹⁷⁶ Para a autora, tanto o teatro religioso medieval quanto a própria Igreja, incorporaram *resquícios* do paganismo, pois ambos assimilaram crenças e ritos primitivos, alguns deles, a exemplo da Festa dos Loucos e da Festa do Burro, eram realizados no interior das igrejas. Esse argumento de Vassallo só vem corroborar com o defendido por nós acerca das culturas serem fenômenos *híbridos* e formados por *resíduos* de diferentes povos. No seu entender os *resíduos* do teatro latino ainda são sentidos no medievo e por isso observa: “beneficia-se da tradição de artistas profissionais (histriões, jograis, saltimbancos e o antigo mimo, forma sobrevivente do teatro popular romano)”.¹⁷⁷ A difusão do teatro religioso medieval se dá num período de dominação da Igreja, que a promove como veículo de disseminar os valores de obediência e submissão por ela instituídos. A propagação desse tipo de teatro ocorre graças, segundo Vassallo, à unificação dos atos litúrgicos, celebrados em latim, inclusive, nas festas de *Corpus Christi*, instituídas a partir de 1264. Para a autora, o teatro religioso apresenta uma uniformidade em suas manifestações, aparece modificado em cada lugar apenas em relação à distinção de gêneros entre as diferentes literaturas:

O ressurgimento se dá com uma relativa uniformidade em toda a Europa, embora a distinção dos gêneros entre as diferentes literaturas seja muito desigual. Ex: a Holanda é rica em *Mirakelspele*; na Península Ibérica a produção quase inexiste; o mistério alemão (*Spiel*) tem mais interesse religioso que literário; o teatro religioso italiano é literário demais, ainda que venha a incorporar os cortejos – *trionfi* – e os cantos carnavalescos; o mais rico e antigo dos teatros medievais é o francês, mas o milagre inglês se opõe a ele porque revela notável força dramática e um elemento humorístico de primeira ordem.¹⁷⁸

O teatro medieval foi a mais importante expressão literária da época e em grande parte deriva de um rito religioso, a missa, em decorrência da dramatização do texto da Bíblia durante o ritual litúrgico. A crescente dramatização, que deixa de ser um

¹⁷⁶ VASSALLO, Lígia. “O teatro medieval”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; Teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983, p. 36. Para Lígia Vassallo a proibição da Igreja daquelas representações já havia acontecido em tempos anteriores, ou seja, durante a Alta Idade Média: “a Igreja havia vetado igualmente, como manifestação pagã e fator de dissolução de costumes, o remanescente teatro latino que já havia declinado com o final do Império Romano”, observa a autora.

¹⁷⁷ VASSALLO, Lígia. “O teatro medieval”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; Teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983, p. 37.

¹⁷⁸ Idem.

prolongamento do ofício religioso adquire autonomia artística sendo descrita da seguinte forma:

1) O ritual da missa é enriquecido por reflexões sobre o texto bíblico, comentários lírico-épicas e responsórios. 2) Aos poucos deste coro se destacam os personagens que vão ilustrar o texto do Evangelho, numa transição da atitude narrativa para a teatral. 3) Quando estes “quadros” se acentuam e o drama litúrgico não é mais apresentado por clérigos, na igreja ou no claustro, e sim por cidadãos da cidade, a “peça” sai da igreja e deixa de ser um prolongamento do ofício religioso. O espetáculo torna-se semi-litúrgico e vai para o adro ou pórtico da igreja. Ao separar-se da liturgia conquista as línguas nacionais, abandonando o latim. 4) Mais tarde, a ação já não se limita mais às cenas de Páscoa e do Natal, mas apresenta-se a vida de Jesus, com numerosas “estações”. Os temas das Escrituras vão sendo alargados e enriquecidos, sempre com muito realismo. O que leva ao cômico e ao profano. No entanto, esta hipótese é contestada pelos que defendem a autonomia do teatro cômico/profano. Para estes, ele surge independentemente da Igreja, graças ao desenvolvimento da burguesia e à incorporação de artistas populares tradicionais e, em seu apogeu, vai influenciar o teatro litúrgico/ religioso, intrometendo-se nele. 5) Na fase final a encenação é feita nas praças e com cenários complexos .¹⁷⁹

Das características gerais do teatro medieval apontadas por Lígia Vassallo destacam-se o teor épico, já que encena episódios desde a Criação do Mundo até o Juízo Final. Há nesse tipo de dramaturgia uma ruptura das regras teatrais da Antigüidade, bem como existia nesses textos mediévidicos, a mistura de elementos contrários. De acordo com a visão da autora, também havia nos textos do teatro medieval a encenação de um fato cotidiano, e o objetivo de difusão da fé cristã, quando da encenação desse tipo de literatura. Além disso, segundo Vassallo, o teatro medieval se baseou na oposição sagrado e profano e não na oposição trágico *versus* cômico. Por suas palavras ela expõe:

1) O teatro medieval é eminentemente épico: deseja narrar tudo desde a Criação do Mundo até o Juízo Final. No entanto, inicialmente, até o século XIV, nos mistérios, não se mostra toda a história do mundo, mas só partes, em peças do Natal e da Páscoa, conforme a liturgia. Já no caso dos milagres, conta-se a vida do santo desde o seu nascimento.

2) Por esse motivo, há uma ruptura, ou melhor, ignorância total das regras teatrais da Antigüidade. Assim, desconhecem-se as unidades de lugar, tempo e ação, pois, para ilustrar a vontade de Deus, o lugar é o universo cristão (Terra, Céu Inferno), o tempo é agora sempiterno

¹⁷⁹ VASSALLO, Lígia. “O teatro medieval”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; Teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983, p. 38.

da história da humanidade e a ação, sempre repetida, é a queda do homem e sua salvação, ou seja, História Sagrada.

3) Além disso, numa visão própria do cristianismo medieval, há misturas de tons e estilos, fundindo-se os contrários: elevado e popular; excelso e rude; sublime e humilde; passado, presente e futuro. Desse modo, o teatro se opõe à antiga retórica preconizadora da separação dos estilos, porque ele se baseia em categorias ético-teológicas e não estético-estilísticas. Por isso, a conexão entre os eventos só pode ser compreendida pela ligação vertical com a Providência divina (cf. Auerbach, *Mimesis*). Daí a importância da interpretação figural.

4) Para difundir as verdades de fé, o objeto da mais alta importância e sublimidade deve-se converter num acontecimento da realidade mais simples e cotidiana. Por esse motivo um tema elevado – o pecado original – deve ser tratado num estilo simples e baixo, na língua do povo e no seu nível de compreensão, com realismo (essencial na arte cristã medieval, já aparecendo antes do séc. XII). No entanto, tal realismo não repele anacronismos, desde que ligados ao catolicismo. Isto porque Adão já conhece a Redenção futura. O realismo do teatro medieval popular se contrapõe à fantasia e ao irrealismo da literatura feudal da Corte. Aliás, os excessos realistas, especialmente grotescos e farsescos, introduzidos no drama religioso através da farsa, possivelmente por influência da tradição subliterária do *mimo*, foram condenados pela Reforma (1548).

5) Outra característica do teatro medieval é o fato de ele se basear na oposição litúrgica x profano, e não na do trágico x cômico. Isto porque as duas últimas categorias estão presentes na dramatização religiosa: o trágico repousa na visão do homem decaído e o cômico se intromete a partir do próprio realismo.

6) O apogeu do teatro medieval situa-se entre os séculos XIII e XV, iniciando-se na França. As primeiras peças, surgidas a partir do século XII, têm ainda o nome genérico de *jeux*, autos), só se diferenciando e se multiplicando os tipos a partir do final da Guerra dos Cem Anos.¹⁸⁰

O tópico primeiro acima, que se dispõe a considerar o teor épico desse tipo de literatura, se faz presente no romance referido quando em suas páginas são narrados episódios sob viés do *imaginário* de mistérios no período da Páscoa. Variados episódios da narrativa fazem referência à história de Cristo, característica do mistério medieval. Vejamos a seguir uma dessas passagens:

mesmo quando minha imaginação pegava fogo e eu evocava, sem querer, a degola de todas aquelas crianças, minha razão vinha em socorro da consciência, e eu opunha, ao que via, aquela outra degola dos inocentes, acontecida no Sertão da Judéia, no tempo em que Cristo era menino. Diziam-me que, apesar de ter sido o mandante

¹⁸⁰ Ibidem, p. 38-39.

daquela matança, Herodes passara à História com o nome glorioso de El-Rei Herodes I, O Grande. E então já não me sentia mais desonrado, e sim orgulhoso, por ser bisneto de El-Rei Dom João II, O Execrável.¹⁸¹

Como vimos, a história de Cristo é por vezes lembrada pelo narrador servindo para aproximar os acontecimentos de sua família aos vividos por Cristo. No fragmento acima, Quaderna utiliza esse ato para comparar Herodes a João Ferreira, seu bisavô, e, ao narrar os episódios de sua linhagem semelhantes aos sagrados, o narrador constrói sua vida como um mistério medieval. Além disso, no romance, Quaderna, conta sua desventura sob forma de depoimentos a um certo Corregedor, numa quarta-feira de trevas. O objetivo do narrador é defender-se das acusações atribuídas a ele, por ocasião da morte de seu padrinho Pedro Sebastião Garcia-Barreto, ao mesmo tempo em que o seu desejo também é aproveitar o inquérito para escrever uma grande obra literária. As reiteraões e recuos do tempo narrativo na obra são descritos em blocos: o início do discurso do narrador situa-o numa cadeia, no ano de 1938; o segundo período referido é durante a descrição da entrada da comitiva do Rapaz-do-Cavalo-Branco (Sinésio), que chega à Taperoá em 01 de junho de 1935, um sábado, véspera de Pentecostes; um outro período mencionado é 24 de agosto de 1930, em que acontecem a morte do padrinho e o desaparecimento do primo do narrador, Sinésio; posteriormente, acrescenta ao relato os episódios relativos à Guerra do Reino (1835-1838), a fim de explicar a sua ascendência. Os episódios referentes à morte misteriosa do padrinho de Quaderna e ao rapto do primo Sinésio carregam-se de significados enigmáticos cifrados e simbólicos.

Uma outra característica do teatro medieval, apontada por Vassallo, também presente no romance, é a fusão de elementos contrários. O fusionismo é elemento Barroco, pois se apóia em antíteses, maniqueísmo e claro/escuro, e na narrativa está presente em relação ao narrador, que se diz fusão e síntese dos mestres Clemente e Samuel. A visão de Quaderna é intitulada “castanha”, justamente por ser mista e conciliatória. Ilustrando esse fato estão as atuações e opiniões sempre opostas dos mestres, sendo que o pensamento quadernesco é formado pela junção das duas, e, por essa razão, sintético: “chamavam-me ‘A Diana Indecisa’, porque eu não me animava em aceitar totalmente nem o Comunismo de um nem o Integralismo do outro”.¹⁸² Outras

¹⁸¹ SUASSUNA, p. 65.

¹⁸² *Ibidem*, p. 256.

referências à liturgia surgem no texto. O *imaginário* do milagre, por exemplo, pode ser reconhecido nos episódios que narram a Ressurreição de Sinésio, O Rapaz-do-Cavalo-Branco. O Alumioso Sinésio é visto e descrito por Quaderna como símbolo do cavaleiro andante que ressuscita, segundo o prisma quadernesco, para minimizar o sofrimento do povo nordestino. Em variadas passagens Sinésio é considerado a reencarnação de Dom Sebastião, sendo aclamado como “Dom Sinésio Sebastião do Império do Sertão do Brasil”. A aparição d’O Desejado na narrativa remete ao dia de Pentecostes. Essa é uma referência alegórica na qual, pelas palavras de Frei Simão, o dia de Pentecostes é comparado com a chegada de Sinésio: “Assim como o Divino Espírito Santo, quarenta dias depois da Páscoa, desceu sobre os apóstolos, ‘O Alumioso’, dia 1º de junho de 1935, depois de sua morte, desce à vila de Taperoá”.¹⁸³

Um outro fato síntese decorrente de contrários, diz respeito aos cordões azul e encarnado das cavalgadas. Quaderna foi exposto a esse *imaginário* ainda criança, por meio das histórias da caseira da “Casa Forte da Onça-Malhada”, fazenda do padrinho. Ela era a sua Tia Filipa, Dona Filipa Quaderna, que o criou depois da morte da mãe. Um dia, Quaderna rememora a primeira vez em que assistiu a uma cavalhada na companhia da tia, que por ser devota de Nossa Senhora era uma representante do cordão azul. Vejamos como se posiciona o narrador a respeito de tais opostos:

Disseram-me que o Cordão Azul era a cor de Nossa Senhora, e o Encarnado, a do Cristo. Mas Tia Filipa, que, por ser devota de Nossa Senhora da Conceição, era do Azul, me disse, logo, que eu não fosse nessa conversa não, porque o Cordão Encarnado era do Diabo. Espantei-me de que uma cor só, o Vermelho, pudesse ser, ao mesmo tempo, do Cristo e do Diabo. Só depois de adulto, aprofundando meus conhecimentos religiosos e astrológicos e estudando o Catolicismo da Pedra do Reino, foi que descobri como essa noção é profunda, zodiacal e estelar! Mas isso foi depois e fica para depois: naquele meu primeiro dia de Cavalhada, obedecendo à orientação de Tia Filipa, filiei-me ao Cordão Azul, no que fiz, aliás, muito bem, porque ele ganhou e eu quase morro de entusiasmo. Aconteceu, porém, que os derrotados cavaleiros do Encarnado não se conformaram e pediram desforra para o sábado seguinte. Fomos à feira de novo, eu e Tia Filipa; e quando eu, muito lampreiro, esperava a repetição das vitórias do Azul, coisa que eu julgava de rotina pela proteção de Nossa Senhora contra o Diabo, ganhou o Encarnado!(...) Então, como era que eu podia fazer a minha escolha? Se ao menos houvesse uma coerência, uma garantia! Acresce que eu achava ambas as bandeiras bonitas: O azul era tranqüilo e fraterno, mas o Vermelho

¹⁸³ MARINHEIRO, Elizabeth. Op. cit, p. 125.

era festivo e corajoso, e eu gostava era de todos dois! Só havia, portanto, uma solução, e foi a que adotei: resolvi pertencer aos dois partidos de uma vez, só decidindo qual a minha facção do dia depois da corrida.¹⁸⁴

Na obra, os contrários se complementam, formando um terceiro elemento, o *híbrido*, que é sempre protagonizado pela interferência de Quaderna. Outros episódios ilustradores da concepção conciliatória de contrários podem ser encontrados. Como, por exemplo, os relacionados à *Obra da Raça* e à posição literária assumida por ele: “entre Samuel e Clemente, eu ocupo em tudo uma posição intermediária.”¹⁸⁵ Vejamos outra passagem:

Finalmente, as “demandas novelosas”, sugeridas por mim, eram o caminho através do qual eu pretendia conciliar as “viagens filosóficas” de Clemente, com as “demandas poéticas” de Samuel, dando, como resultado, “romances” interessantes, com heroísmos, safadezas, batalhas, castelos amorosos e perigosos, amores legendários, gargalhadas, putarias e outras coisas divertidas e boas de ler.¹⁸⁶

A fusão de opostos também é tema constante na visão teórica do autor Ariano Suassuna, presente em sua tese *a Onça Castanha e a Ilha Brasil*, no qual ele compõe a sua teoria étnica brasileira, cuja característica é o acastanhamento “dando ênfase ao sertanejo e ao vermelho, ponto convergente e singular do que considera como principal característica da cultura brasileira: a síntese e complementaridade de elementos opostos”.¹⁸⁷ A oposição sagrado *versus* profano, apontada como caracterização da dramaturgia medieval é apontada por Lígia Vassallo nas peças do autor: “há um intenso deslizar entre o alto e o baixo, o humano e o divino, acarretando a quebra da unidade de espaço. E seres celestes podem adotar atitudes profanas, num rebaixamento que pode até chegar a ser cômico”.¹⁸⁸ Para a autora, nas peças do dramaturgo/romancista, aliado

¹⁸⁴ SUASSUNA, p. 99-100.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 172.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 187.

¹⁸⁷ MORAES, Maria Tereza Didier de. *Op. cit.*, p. 154.

¹⁸⁸ VASSALLO, Lígia. “O teatro medieval”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; Teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983, p. 33.

a essa verticalização, surge um descaso pelo cronológico perturbador da unidade de tempo:

Por isso sete dias (*O rico avarento*) ou sete horas (*Farsa da boa preguiça*) têm efeito igual para o destino último dos personagens; a Paixão de Cristo pode voltar a ocorrer (*A pena e a lei*); a ação pode-se condensar, já que a vontade divina preside a tudo e é atemporal. Desse modo o teatro de Suassuna atende às categorias genéricas da dramaturgia épico-religiosa medieval, no sentido em que por motivo ideológico anula as unidades temporais e espaciais e funde o religioso e o profano.¹⁸⁹

A marca da medievalidade em Suassuna, em especial em *A pedra do Reino*, é decorrente do uso circular de suas fontes orais e escritas, já que esta associação entre o meio oral e o escrito é um traço da cultura europeia à época dos descobrimentos. Para construir *O Romance do Príncipe do Vai-e-Volta*, o autor apoiou-se em fontes populares, recorrendo aos folhetos de cordel. O medieval, já presente em tais fontes, foi atualizado pelo autor e transposto para a trama do romance.

3.3 Mistérios, Milagres e Moralidades: as teias do processo quadernesco

À narrativa medieval pertencem basicamente duas categorias: o religioso e o profano. Do litúrgico servem de exemplo os mistérios¹⁹⁰, milagres e moralidades. Os primeiros, também chamados de *jeu*, auto, ou paixão, utilizam temas das Sagradas Escrituras, encenam a Bíblia e transformam-se em espetáculos de longa duração em períodos de festas cristãs, como vemos nas palavras de Vassallo:

Transpõe os versículos da Bíblia em quadros vivos, que no seu efeito espetacular revelam para o povo o segredo que o latim dos livros sagrados ocultava. Pretende dar conta de tudo o que se passa no Céu ou na Terra, psicológica e teologicamente. Contém por isso elementos teológicos, verossimilhança moral e psicológica,

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ Sobre o gênero mistério, Vassallo destaca as mais importantes criações: “O Jeu d’Adam (séc. XII), é o primeiro texto teatral em língua vernácula. Muito conhecidas são a *Paixão* de Arnoul Grebán (1450), com mais de 35 mil versos, e de Eustache Mercadé (1420) e a de Jean Michel (1486), com 45 mil versos e duração de 10 dias. O século XV consagra o gênero e monta-o em várias cidades, por meio das confrarias, realizando verdadeiros festivais. Quando sua representação é proibida em Paris, sobrevive na província, sob forma de mistério sagrado ou de mistério profano. No século XV surgem coleções de mistérios.” VASSALLO, Lígia. 1983, Op, cit, p. 41

observação da realidade, patético e diabruras. (...) É a mais importante criação do teatro religioso medieval. Narra toda a História do homem, da Criação à Redenção.¹⁹¹

A incorporação dos mistérios da fé e da religião, cujas representações tornaram-se famosas no final da Baixa Idade Média, faz referência à Última Ceia e à Paixão de Cristo. Com efeito, no romance o tempo da memória narrativa de Quaderna é uma referência constante ao tempo religioso da Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo. O histórico da narração – os fatos políticos-sociais do Nordeste – é contado paralelamente à morte e ressurreição de Sinésio, primo de Quaderna, na véspera de Pentecostes, como vemos no fragmento a seguir:

Era aquela fatídica Quarta-Feira de Trevas, 13 de Abril deste nosso ano de 1938. Na véspera, eu fora intimado por nosso Oficial de Justiça, Severino Brejeiro, que me entregara um bilhete do Juiz-Corregedor, convidando-me a comparecer perante ele, a fim de depor no inquérito aberto sobre todos aqueles acontecimentos, isto é, sobre tudo aquilo que se ligava ao assassinato de meu Padrinho e à chegada, a Taperoá, do Rapaz-do-Cavalo-Branco. Era, como Vossas Excelências bem se lembram, um tempo fatídico e perigoso, aquele. Do meu ponto de vista pessoal, estávamos, ainda, dentro do “Século do Reino”. Desde 1935 que eu esperava que um acontecimento qualquer – uma guerra, um cometa, uma revolução, um milagre – me repusesse, de repente, no trono que minha família ocupara um século antes.¹⁹²

No fragmento, a desventura de Quaderna se inicia no tempo sagrado da Paixão, fato esse que assemelha *residualmente* a narrativa ao mistério medieval. O momento do depoimento de Quaderna remete às penas de Cristo na Judéia. Por assim proceder, a narrativa, sob o olhar do imaginário cristão remanescente, aborda os enredos dos mistérios da Idade Média dispostos a contar episódios bíblicos. Porém, na ficção de Suassuna, a narração da História sagrada não tem como protagonista o Salvador, o ocorrido, ou seja, as penas e tentações são transpostas ao narrador, que usa a história de Cristo para assemelhar à sua.

Naquele dia 13 de abril, Quarta-Feira de Trevas deste nosso ano de 1938, tudo era nefasto, aziago e desfavorável, por qualquer ângulo que o encarássemos. Do ponto de vista religioso-filosófico, por

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Ibidem, p. 245.

exemplo, era o tempo da Quaresma, isto é, era o tempo daqueles terríveis quarenta dias durante os quais o Cristo penara naquele Sertão pedregoso e espinhento da Judéia, sujeito às tentações do Diabo e ao fogo infernal do Deserto. Além disso, estávamos na Semana da Paixão, ligada àquele outro Sertão maldito do Gólgota, ao sangue e à coroa de espinhos. Era, ainda, uma Quarta-Feira *de trevas*. Como se isso tudo não bastasse, neste ano de 38 aquele dia trevoso e amaldiçoado tinha caído num dia 13, número azarento e ameaçador. Finalmente, do ponto de vista astrológico, estávamos sofrendo então, em toda a sua força fatal, os influxos do planeta Marte, que, como todos sabem, é adverso e nefasto ao sangue humano.¹⁹³

Segundo Antônio José Saraiva, os mistérios “são constituídos pela encenação de narrativas bíblicas, completadas e pormenorizadas com o auxílio dos evangelhos apócrifos e das *Meditationes de Vita Christi* atribuídas falsamente a S. Boaventura”.¹⁹⁴ De acordo com Saraiva, a unidade de ação, tal como a entendemos hoje, inexistia nessas obras, devido ao fato de seus autores seguirem a narrativa bíblica, de acordo com a própria seqüência desse tipo de cena, que não eram, portanto, independentes em relação ao enredo tratado. De acordo com essa perspectiva, o foco era o próprio Ato da Redenção, seguindo primeiramente a ordem que começava com o episódio do Pecado Original e terminava com a descida de Cristo ao Limbo. Saraiva explica detalhadamente esta unidade de ação presente nos mistérios medievais:

Essa unidade é sublinhada de maneira bem explícita e didática mediante uma alegoria que servia de prefácio e epílogo ao mistério: o seu tema é o debate de Justiça e Misericórdia sob o trono de Deus, uma pedindo a absolvição do Homem, condenado ao cativo do Limbo, outra exigindo o cumprimento da pena que lhe é devida pelo pecado de Adão; o debate é resolvido pela decisão divina de, fazendo-se homem, sofrer na própria carne o castigo de que o Homem se tornou merecedor. Assim a sua Misericórdia satisfaz a sua Justiça. Toda a vasta e múltipla matéria dos mistérios (a partir do século XIV) é tomada como realização, cumprimento e encarnação desta decisão divina: no prefácio assistimos ao debate e sua decisão; no epílogo, depois do Sacrifício, a Justiça e a Misericórdia beijam-se. Além disto, deve considerar-se que a Encarnação é um episódio dentro da luta eterna entre o Bem e o Mal, cujos protagonistas são Deus e o Diabo: estes aparecem nos mistérios como os verdadeiros agentes da acção em relação aos quais o mundo é vário e fluido.¹⁹⁵

¹⁹³ Ibidem, p. 320-321.

¹⁹⁴ SARAIVA, Antônio José Saraiva. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1965, p. 41.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 42-43.

Vale a pena lembrar que na representação sob forma de mistérios medievais, os temas bíblicos eram variados, conforme assegura Vassallo: “Em fins da Idade Média, a peça, autônoma, dramatiza não só a Páscoa, mas vários outros eventos, até abranger de Adão ao Juízo Final, tomando o nome genérico de *Mistério*”.¹⁹⁶ Assim, como o tema não é o mesmo durante o período de encenação de mistérios bíblicos, convém relembrar, nas palavras de Saraiva, a evolução temática observada neste gênero:

Dentro desta unidade externa e didáctica há um estendal, enorme, variado e múltiplo, de episódios e casos. A começar no pecado do primeiro homem, passando pelo Dilúvio e pelos Profetas, decorre uma matéria inesgotável, susceptível de cômico ou trágico, e rica pela variedade, porque, além do esplendoroso, sagrado ou terrível, ela inclui o caseiro ou familiar, o rústico e o burlesco. O interesse de tal matéria explica a popularidade dos mistérios; e o principal recurso artístico destes não podia deixar de ser o aproveitamento das virtualidades dramáticas de cada um dos episódios que se lhes ofereciam em massa.¹⁹⁷

Em forma de *resíduo*, algumas nuances deste gênero mediévico aparecem em *Pedra do Reino*, pois Ariano incorporou o mistério da Paixão de Cristo relacionando esse episódio bíblico ao personagem Quaderna, quando se refere às datas e acontecimentos de seus depoimentos, lembrando que as audiências com o Corregedor se iniciaram numa Quarta-feira da Paixão. Esta é, pois, a aproximação do caráter sagrado conferido ao inquérito: os acontecimentos passados pelo narrador e a Paixão e a Morte de Jesus assemelham-se, ao mesmo tempo em que a similitude dá-se também devido à analogia dos fatos ocorridos no arraial da Pedra do Reino com a Paixão de Cristo. Na região, esse paralelo com a história sagrada pode ser notado também pela presença de derramamento de sangue, e pelas práticas sacrificais dos antepassados da Pedra. É que uma maldição pesa sobre os descendentes da região, tal qual o sangue de Cristo derramado pesa sobre os judeus. Vejamos alguns fragmentos do romance que descrevem a culpa assumida por Quaderna ao sentir-se realeza gloriosa diante das mortes cometidas pelos de sua linhagem:

¹⁹⁶ VASSALLO, Lúcia. “O teatro medieval”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; Teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983, p. 48.

¹⁹⁷ SARAIVA, Antônio José Saraiva. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1965, p. 43.

Meu Pai, Dom Pedro Justino, e minha tia, Dona Filipa, irmã dele, tinham pavor de todas aquelas mortes cometidas por nossos antepassados, e temiam que o sangue dos inocentes caísse um dia sobre nossas cabeças, como os Judeus invocaram o sangue do Cristo sobre as deles (...) fui entendendo melhor as coisas e descobrindo que podia, mesmo, transformar em motivos de honras, monarquias e cavalarias gloriosas, aquilo que meu Pai escondia como mancha e estigma do sangue real dos Quadernas. O Padre Daniel foi uma dessas pessoas: lá um dia provou ele, num sermão que causou espanto, que todos os homens, e não somente os Judeus, eram os assassinos do Cristo. Ao ouvi-lo, passei a refletir assim: “Se isso é verdade, então todas as outras pessoas, e não somente os Quadernas, são responsáveis por aquelas mortes da Pedra do Reino!” (...) se o fato de matar Deus tinha tornado os homens divinos, o de me originar de uma família de Reis, assassinos de Reis, era a maior prova de minha realeza.¹⁹⁸

Mais uma vez, o narrador utiliza a História de Cristo assemelhando assim o seu contar ao mistério medieval. Ele aproveita ainda para formar o argumento que comprova a sua linhagem real. Dessa forma, Quaderna é culpado e eleito. Conforme Sônia Lúcia Ramalho de Farias, o tema do Pecado Original é condizente com os episódios relacionados à Paixão de Cristo e sugere uma dupla conotação: símbolo de culpa e de eleição divina:

se a morte de Cristo recebe concomitantemente as conotações opostas e complementares de crime e sacrifício, ela acarreta sobre a humanidade uma dupla marca que se atualiza também por uma correlação de contrários – estigma da culpa (“somos todos assassinos”) e símbolo de eleição (“somos divinos”). A culpa acarretada pela morte de Cristo, traduzida pelo termo “assassinos”, funciona no sentido de redimir os homens de uma outra culpa, antiga e atávica: o pecado original.¹⁹⁹

A história narrada por Quaderna é o seu próprio martírio a caminho do calvário: “Não sei se vocês repararam, mas minha idéia original era fazer a Paixão de Quaderna. A história começa na quarta-feira, entraria pela quinta e no terceiro volume chegaria à

¹⁹⁸ SUASSUNA, p. 63-65.

¹⁹⁹ FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. Op. cit, p.384.

sexta-feira da Paixão”.²⁰⁰ No romance de Ariano a *mentalidade medieval* do mistério é recorrente devido à referência à Paixão de Quaderna, que parodia a de Cristo. O autor retoma a *mentalidade medieval* do mistério ao fazer referência à Semana Santa, destacando os sofrimentos de Cristo durante o período. Ocorre que ele também compartilha deste penar, pois seu depoimento ocorre em período similar. Vejamos ainda a referência aos dois sertões descritos: o de Cristo, Sertão pedregoso e espinhento da Judéia, e o dele, o de Taperoá, espaço narrativo do romance no qual ele é protagonista. Outra particularidade relativa ao gênero do mistério que respira no romance é a presença de personificações e alegorias, dentre as quais podemos citar o Deserto e o Sertão que, grafados em maiúsculas, atuam não como substantivos, mas como personagens do romance. É sabido que a alegoria, sob a forma de personagens que encarnam o Bem e o Mal, rege a narrativa do mistério, pois estes personagens são os protagonistas e verdadeiros agentes da ação. Dessa forma, no romance todos os fatos que ocorrem com o narrador são fortuitos e fatídicos, ou seja, acontecem independentes de sua vontade e parecem ser regidos por forças maléficas, conforme o fragmento a seguir:

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. Tentando fazer espírito e afastar o malefício, respondi-lhe como pude, usando para isso uns versos, do genial poeta, Martins Fontes, que Samuel tinha usado uma vez para me ridicularizar, mas que eu transformara em honra minha.²⁰¹

Como vimos as referências ao tempo da Paixão de Cristo aparecem na obra parodiadas, tanto em relação aos episódios que envolvem Sinésio e Quaderna, quanto em relação às referências entre a vida e a morte do padrinho comparadas à sina sagrada de Jesus. Ao discutir com Clemente e Samuel a respeito do tema da Obra Máxima, Quaderna se refere:

²⁰⁰ *Cadernos de Literatura Brasileira*. “Ao sol da prosa brasileira”. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000 – Semestral, p. 45. [entrevista de Ariano Suassuna]

²⁰¹ SUASSUNA, p. 252.

acontece que já vi, com esses olhos que a terra há de comer, um assunto da gota-serena, capaz de ser tema dum romance mordido de cachorro da molesta! – Qual foi? – indagou Clemente, curioso. – A “vida, paixão e morte” de meu Padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto! Eu nunca tinha dito nada a vocês somente porque tinha medo de que me furtassem a idéia! Agora, porém, que todos dois me garantem que não vão escrever nunca um romance, posso falar, e digo logo, de entrada, que já tenho a receita do livro!²⁰²

Em relação aos outros gêneros do teatro religioso *residualmente* retomados no romance de Suassuna, destaca-se o gênero dos milagres, característico do século XIV na França²⁰³, primeiramente teve intenção puramente edificante, recusando temas puramente profanos. Apresentava enredo que trazia um conflito, uma situação embrulhada, e o seu final remetia sempre ao desenlace de intervenção sobrenatural. Porém, esse tipo de teatro vai afastando o elemento sobrenatural por meio da inserção do elemento profano até se confundir com o teatro romanesco. Nas palavras de Saraiva:

Em épocas mais recuadas, representações litúrgicas das vidas dos santos existiam a par das representações da Natividade e da Páscoa. No século XVI só o teatro profano subsiste, como uma corrente poderosa na qual entra como afluente, o teatro da Escola de Sêneca, produzindo exemplares híbridos (...).²⁰⁴

Sobre esse gênero medieval, em voga durante os séculos XII ao XV, que ilustra os Milagres de Nossa Senhora²⁰⁵, mas composto também por uma gama de temas baseados na hagiografia, no folclore, na lenda e na epopéia, Massaud Moisés completa:

Os ‘mistérios’ acrescentavam ao caráter bíblico, simbólico, alegórico, moralizador e apologético, um grande realismo, evidente no fato de o contexto das peças ser menos o palestino dos tempos de Cristo que

²⁰² Ibidem, p. 235-236.

²⁰³ “Isso não deve fazer-nos esquecer a presença de milagres durante o século XII e princípios do XIII (o *Jeu de S. Nicolas*, de Jean Bodel, 1210, o *Milacle de Théophyle*, de Ruteboelf, século XIII)”. SARAIVA, 1965, Op. cit, p. 58.

²⁰⁴ SARAIVA, Antônio José Saraiva. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1965, p. 58

²⁰⁵ Num manuscrito existente na Biblioteca Nacional de Paris, há notícia de quarenta peças acerca dos *Miracles de Notre Dame* com intervenção da Virgem, aos quais se pode acrescentar *Griselidis*, que é do mesmo século (1395), onde Nossa Senhora não intervém. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 339.

toda realidade cotidiana do século XV (...) com suas graças, taras e mazelas.²⁰⁶

Antonio José Saraiva explica a evolução do milagre para o drama profano. Segundo esse autor, isso ocorre primeiramente devido à incorporação, nos milagres, de temas provenientes da história e da novela:

A história não escapa a esse processo de assimilação ao milagre, porque, no espírito dos escritores da Idade Média, o sobrenatural intervinha na sua marcha; do que é exemplo o *Mystère du Siège d'Orléans* (cerca de 1439), no qual as vitórias de Joana d'Arc são interpretadas como resultado de uma intervenção junto de Deus, que decide enviar à Terra S. Miguel Arcanjo, para ajudar a Pucelle²⁰⁷. Qualquer acontecimento que apresentasse um interesse romanesco podia ser interpretado como 'milagre', de modo que este, como se verifica nos *Milacles de Notre Dame*, começou a ser, pelo menos em França, a forma assumida no palco pelas variadas narrativas e histórias que impressionavam as imaginações.²⁰⁸

Nos milagres, o sobrenatural associado ao humano constitui um carácter recorrente. Ambas as partes sobrevivem independentes, verificando-se uma tendência para que esses dois mundos não se encontrem, dessa forma, seguindo, sem quebras, a unidade da ação uma ordem própria. Saraiva destaca que o sobrenatural presente nos milagres, opera como agente indireto no desfecho da cena como “inspirador, obrando remota e indirectamente por intermédio dos homens”.²⁰⁹ O autor descreve o procedimento do miraculoso diante da ação do mistério. Segundo esse autor, no mistério, o sobrenatural pode aparecer de forma invisível ou indireta:

Ora a explicação do facto extraordinário pela intervenção remota do sobrenatural, por intermédio de uma inspiração ou de um sonho mandados do Céu, não é necessária; a explicação pode ser outra, pode, por exemplo, contestar-se que a explicação seja miraculosa. A acção reduz-se desta maneira a termos puramente humanos, e do

²⁰⁶ MOISÉS, Massaud. 1978. Op. cit., p. 340 .

²⁰⁷ Para Saraiva, o *Mystère Du Siège d'Orleans* não é um milagre, mas tem algo em comum com este gênero.

²⁰⁸ SARAIVA, Antônio José Saraiva. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1965, p. 59-60.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 62.

antigo milagre conserva apenas a situação extraordinária que tem de ser desenlaçada, agora, por um gesto heróico.²¹⁰

A presença do sobrenatural no romance é flagrante em vários momentos, estando os fatos carregados de magia enigmática e suspeita. Geralmente os seres mitológicos criados por Suassuna permeiam indiretamente o romance, interagindo com os homens e sendo responsáveis pela evolução dos acontecimentos. Em vários episódios acontecem visões e sinais enigmáticos, como se uma entidade superior regesse o mundo do sertão, a exemplo da aparição da Moça Caetana na transcrição posta abaixo:

quase imediatamente, entrava na sala da Biblioteca uma moça esquisita vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles: num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um dos seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobra-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel. Mas não disse nada. Encaminhou-se para um pedaço branco e despido da parede, e, sem deixar de me olhar, ergueu a mão, começando a traçar, com o indicador, linhas e linhas horizontais, na parede que ficava por trás dela. À medida que o dedo ia indicando as linhas, a parede se cobria de palavras escritas a fogo. Eu, aterrado, indagava de mim mesmo quem era ela. Mas, no fundo, já sabia: era a terrível Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja, que costumava sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras.²¹¹

Além da personificação e da alegoria, muito presentes em gêneros medievais, o sobrenatural é bastante visível. A entidade Morte²¹², representada no romance como Moça Caetana, opera como um personagem, enviando sinais e agindo sobre a vontade dos homens. No mesmo sopro miraculoso em que surge, também desaparece da cena. Portanto, o que resta é um conteúdo latente e misterioso como a seguir:

As palavras que ela grafava a fogo, na parede, apareciam-me com uma clareza sobrenatural. Eu queria gritar, fugir, e ao mesmo tempo anotá-las fundamente no sangue da memória. Porque sabia que elas me comunicavam alguma coisa fundamental, alguma coisa perigosa,

²¹⁰ Idem.

²¹¹ SUASSUNA, p. 305.

²¹² Para Quaderna a morte é tratada como entidade e responsável por definir o destino dos homens.

estranha e indecifrável, mas decisiva. Devo então, ter ficado um instante naquela madorna meio-dormida, meio-acordada, em que a gente fica, às vezes, nessas situações. Digo isso porque na mesinha baixa havia papel e lápis e eu, no sonho, começava anotar febrilmente as palavras que o fogo fazia aparecer na parede. À medida que copiava, eu me sentia cada vez mais ameaçado. De repente dei um grito e acordei. A moça tinha desaparecido e eu estava, realmente, escrevendo no papel coisas desconexas. O que eu escrevia ao mesmo tempo era e não era o que ela escrevera. Tentei então, acordado, fazer coincidir mais o que estava escrito com o que ainda recordava das palavras na parede. O resultado não era o mesmo. Um certo conteúdo de ameaça não aparecia, e o ambiente em que tudo aquilo era eficaz desaparecera com o sonho.²¹³

No *Romance d'A Pedra do Reino*, o milagre aparece como ilustrador dos episódios relativos a Sinésio, O Alumioso, Príncipe-do-Cavalo-Branco e reencarnação de D. Sebastião, num reavivamento do mito português. Depois do seu desaparecimento, ocorrido no dia da morte de seu pai, Sinésio retorna ressuscitado à vila de Taperoá com uma bandeira na mão, coincidindo este dia com a Vigília de Pentecostes. Ocorre que, desde essa aparição de Sinésio, todos os fatos relativos a ele remetem a uma suposta santidade atribuída a esse personagem. A partir daí, o romance é a narração da vida de um santo: “E aí, em 1910, nascia o nosso Prinspe, vindo do Sol, montado num cavalo de asas e trazido pelo cometa! Era, afinal, o nosso Dom Sinésio Sebastião, o Santo-do-Cavalo-Branco”.²¹⁴ A santidade atribuída a Sinésio estava estreitamente enovelada com os acontecimentos relativos a seu pai, o aclamado Rei Dom Pedro Sebastião, diretamente envolvido na Guerra de Doze, na Guerra da Coluna, em 26, na Guerra de Trinta e na Guerra de Princesa. Esses fatos são contados por Quaderna, por meio da voz do personagem Lino no fragmento abaixo:

Sabiam que o Povo ia terminar ganhando a briga, atrás do cavalo alazão do Rei e do cavalo branco do Prinspe! Aí, para que isso não acontecesse, mataram o nosso Rei Dom Pedro Sebastião, que foi degolado pelo Corta-cabeças da Roma de Canudos, aquele desgraçado! No mesmo dia, roubaram o filho dele, o Rapaz santo e sem mancha, o Prinspe do Povo. Enterraram o coitado com uma corrente amarrada no pé, lá longe, perto da Turquia, já perto da beira do Mundo e pra lá do inferno-das-quengas, três dias de viagem! Aí, no buraco debaixo da terra, deixaram o Prinspe morrer de fome, pra ver se, assim, ele ficava sepultado de uma vez e nunca mais ressuscitava! E ele morreu mesmo, coitado, de fome e de desespero,

²¹³ SUASSUNA p. 305-306.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 699.

sem Pai, sem Mãe e sem ninguém pra punir por ele, sofrendo tudo quanto foi de maltrato, sem dizer malcriação nenhuma contra aqueles homens ruins! Mas não adiantou nada, essa maldade: porque, assim que se passou o prazo de um ano e um dia, o nosso Prinspe ressuscitou e reapareceu, sendo achado numa estrada por Frei Simão. Vinha vestido de uma túnica branca com uma corda prendendo a cintura e com duas flores na mão, uma de Pau-d'arco amarelo e outra de Coralina encarnada – o Ouro e o Sangue! Estava esquecido de tudo, pelos sofrimentos que tinha passado, mas Frei Simão e o Doutor Pedro ensinaram tudo de novo a ele! Ele montou no Cavalo branco e voltou para o Cariri, para fazer a felicidade do Povo sertanejo! Como foi que ele apareceu, saindo de novo de debaixo da terra? Ninguém sabe! O que se sabe é que ele apareceu e entrou hoje aqui, porque Dom Sinésio, O Alumioso, Prinspe da Bandeira do Divino, é o filho de São Sebastião, Rei do Brasil e da Pedra do Reino do Sertão!²¹⁵

Sinésio seria então um santo enviado para salvar o Sertão e chefiar uma revolução Sertaneja, um Messias reencarnado, o mito português atualizado *residualmente* para o Sertão. O processo *residual* é fenômeno que pode ter um teor implícito, inconsciente, porém é ingênuo pensar que Suassuna não tivesse consciência de ser esse mito decorrente de outra época. O escritor paraibano atualiza o mito conscientemente porque na *mentalidade* do povo nordestino, em alto grau de inconsciência, o enredo sebastianista é recorrente no *imaginário* sertanejo.

Abrimos um parêntese na análise das influências da narrativa medieval no romance em análise a fim de explicarmos os termos messianismo e sebastianismo, já que estes substratos são caracterizadores do personagem Sinésio. Para tanto, valemos das teorias expostas por Maria Isaura Pereira de Queiroz:

Os termos “messias” e “messianismo”, o qualificativo “messiânico” pertencem à linguagem corrente que os definiu de acordo com os relatos bíblicos. A concepção popular de messias deriva das palavras de Isaías: “O povo que andava em trevas viu grande luz; os que moravam em terra de sombras da morte, a luz resplandeceu sobre eles. Porque um menino nos nasceu, nos foi dado um filho; traz o governo em seus ombros. Seu nome será Conselheiro admirável, herói de Deus, Padre Eterno, Príncipe da Paz, nascido para restabelecê-la e afirmá-la através do direito e da justiça, desde agora e para sempre”.²¹⁶

²¹⁵ Ibidem, p. 700.

²¹⁶ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 3ª ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 2003, p. 25.

Para a autora, o lexema “messiânico” tem origem no seio da religião israelita, quando são interpretados acontecimentos históricos da luta do povo de Israel, ganhando conotação definitiva no período consoante ao cativeiro da Babilônia. Porém, a autora admite a hipótese da aparição do lexema antes mesmo de haver surgido em Israel, argumentando que os povos babilônicos, egípcios, a religião de Zoroastro, tinham mitos tipicamente messiânicos. Maria Isaura observa que o messias, no judaísmo, é concebido como um guia divino, reestabelecedor de um reino de glória para os oprimidos:

sempre dentro da religião judaica; o messias é um personagem concebido como um guia divino que deve levar o povo eleito ao desenlace natural do desenrolar da história, isto é, à humilhação dos inimigos e ao restabelecimento de um reino *terreno* e glorioso para Israel. A vinda deste reino coincidirá com o “fim dos tempos” e significará o restabelecimento do Paraíso na terra.²¹⁷

O conceito de sebastianismo é decorrente deste e destina-se a consagrar heróis messiânicos que poderiam ser tanto um personagem imaginário quanto um mítico. Dessa forma, Carlos Magno, Frederico Barba-Roxa e Dom Sebastião podem ser encarados como personagens históricos travestidos de salvadores, pois, “tendo marcado fortemente o povo e em torno do qual se desenvolveram lendas de milagres e de visões, é transfigurado como tal”.²¹⁸ O movimento messiânico corresponde a uma necessidade de restaurar, reformar ou revolucionar uma ordem perdida, conforme declara Queiroz:

O movimento messiânico corresponde, pois, às necessidades de restauração, reforma ou revolução de determinada categoria estrutural da sociedade e, como tal, desempenha efetivamente sua função: cria nova estrutura e organização sociais, formando nova configuração sócio-política a reger os comportamentos dos adeptos ou reforma as que estão em decadência. O fato de perseguir uma quimérica realização terrena do Paraíso Terrestre não invalida a constatação de que realmente um novo grupo passou a existir, no qual os indivíduos vivem o Reino Messiânico. Do ponto de vista funcional é eficaz, promove a restauração, reforma ou revolução visadas, transforma a sociedade conforme propunha o líder. Seu caráter ativo, criador e transformador indica merecer a denominação de movimento, e a inadequação da caracterização de autístico. E isso porque os componentes do grupo não se ocupam somente em ouvir as

²¹⁷ Ibidem, p. 26.

²¹⁸ Ibidem, p 28.

pregações do líder e em nelas acreditar; quando tal se dá, estamos ainda na fase de espera messiânica, precedendo a formação do movimento. Organizado o grupo, postas em prática as normas que do Além recebem os adeptos por intermédio do emissário divino, o Reino Messiânico efetivamente existe.²¹⁹

O milagre é incorporado n'*A Pedra do Reino* quando narrada a vida do santo Sinésio. “Cercava-o, efetivamente, uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de “aura” que só mesmo o fogo da Poesia pode descrever e que, mesmo depois de sua chegada, ainda podia ser entrevista em torno da sua cabeça.”²²⁰ Este gênero se refaz ontologicamente por dizer respeito às lendas e vidas dos santos, e ao explorar também “narrativas piedosas e motivos folclóricos”, como aponta Vassallo ao dizer que o milagre:

Põe em cena personagens corriqueiros defrontados com situações terríveis, de que se salvam pelo arrependimento tardio e por intervenção da Virgem Maria. O gosto de narrar se faz sempre presente: para mostrar o milagre do Santo, faz-se mister contar sua vida desde o nascimento. Esta representação ocorria no dia comemorativo do Santo.²²¹

Em *A Pedra do Reino* o personagem Sinésio, até então prosaico, enfrenta situações de perigo e mistério, antes de desaparecer no dia fatídico para seu pai e para “ressuscitar” durante o período de Pentecostes, adquirindo dessa forma conotação de santidade. O século XVII foi a época mais dada à definição de santidade, pois nela se elaborou a primeira coletânea da vida de todos os santos reconhecidos pela Igreja Católica: *A Acta Sanctorum* ou dos bolandistas, como ficou conhecida permanece inacabada, pois novos nomes podem ser adicionados a qualquer momento. Os dois tomos dedicados ao mês de janeiro são de autoria de Johannes Bollandus e foram publicados em 1643. O pesquisador das *Formas Simples*, André Jolles, escreve a respeito da constituição da mencionada recolha: “No total, essa coletânea contém cerca de 25.000 vidas de santos; mas é preciso levar em conta o fato de que, em muitos casos, a tradição transmitiu-nos diversas vidas de um mesmo santo, as quais são todas editadas pelos bolandistas.”²²²

²¹⁹ Ibidem, p. 157.

²²⁰ SUASSUNA, p. 45.

²²¹ VASSALLO, Lígia. “O teatro medieval”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; Teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983, p. 42.

²²² JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 31.

Com seu universo particular, o santo e a santidade possuem um sentido próprio, sendo esta última vinculada à instituição eclesiástica, e o santo, por extensão, proclamado por ela, segundo uma forma instituída e fixada em dado momento litúrgico-histórico chamado canonização. As canonizações foram regulamentadas por Urbano VIII, e dizem respeito à proclamação de um bem-aventurado. “Canonizar é inscrever na “lista (cânion) de santos” e atribuir ao novo santo o culto que lhe compete; entre outras coisas, esse culto comporta a menção do seu nome pelo sacerdote, durante a consagração eucarística”.²²³ O uso prevê um prazo de 50 anos entre a morte do candidato a santo e a abertura do processo. A instância superior é o processo de beatificação, que se faz diante da ocorrência de novos milagres. Ocorre primeiramente a verificação acerca das virtudes heróicas do santo e de seus milagres, sendo que a beatificação só tem início posteriormente à análise do bispo local e depois do exame da chamada Congregação dos Ritos. Vale destacar que os dois procedimentos, em vigor desde Urbano VIII, têm o mesmo rigor de um processo penal, sendo necessária a presença de testemunhas e de promotoria de justiça, pois “são as testemunhas que declaram sua convicção de que ocorreu verdadeiramente milagre. É certo que compete aos juízes eclesiásticos decidir, em última instância, se se está em presença de poderes milagrosos e de santidade”.²²⁴ A virtude do santo é constatada também por milagres póstumos, não depende da pessoa estar viva adquirindo um caráter independente. A confirmação da santidade não depende da presença do indivíduo, pois tem força por si mesma, sendo a chamada virtude ativa. Após a morte do santo, o milagre assume conotação de poder, ficando inicialmente ligado a um objeto, ao qual se dá o nome de relíquia em virtude de ter força de substituir e representar o santo em sua ausência.

O santo é uma personalidade coletiva, não existe por si e para si, mas pela comunidade e para ela. Esta, de acordo com Jolles, não se preocupa em ver o santo quando age ou quando sofre, “não vê nele um homem como qualquer outro, mas um meio de observar a virtude consubstanciada; e é nesse grau superior de substanciação e de objetivação que reside a potência celeste”.²²⁵ O caminho da virtude é dado de acordo com a pessoa do santo, a qual se espera seja um modelo imitável. Esta é a disposição

²²³ Ibidem, p. 32.

²²⁴ Ibidem, p. 35.

²²⁵ Ibidem, p. 39.

mental necessária à imitação do santo, que necessariamente não se restringe à vida religiosa. Segundo Jolles:

O santo é o indivíduo em quem a virtude se consubstancia e objetiva, o personagem que permite aos que o cercam mais ou menos de perto imitá-lo. Ele é a representação efetiva do personagem que podemos tentar igualar e, ao mesmo tempo, a prova de que a virtude ativa se realiza, efetivamente, quando a imitamos. Sendo grau supremo da virtude e, como tal, inacessível, o santo permanece não obstante em nosso domínio, graças à sua natureza de objeto. É a figura cuja forma nos faz perceber, viver e conhecer uma realidade que nos parece desejável sob todos os aspectos; e essa figura exemplifica, ao mesmo tempo, a possibilidade de tal passagem à ação; tomado na acepção dessa forma, ele é, em resumo, um modelo imitável.²²⁶

A referência ao milagre como gênero em *A Pedra do Reino* não é explícita, mas *mental e inconsciente*, basta notar que o “arrepentimento tardio por intervenção da virgem” da parte de Sinésio, não aparece por este não demonstrar arrepender-se de nenhum ato seu, já que, na obra, ele não é tratado como pecador, mas como salvador. Ao mesmo tempo o milagre desempenhado por ele é relativo à sua ressurreição, mas ele também, encarado como salvador, messias e sebasto, irá milagrosamente salvar o povo do malogro, restaurando e reformando o sertão: “O povo acreditara, sempre, que Sinésio retornaria a qualquer momento para chefiar uma vaga Revolução Sertaneja que ninguém sabia realmente o que era.”²²⁷

A referência a Nossa Senhora, característica do milagre, é sentida em outros momentos do romance como, por exemplo, no folheto “O Estranho Caso do Cavaleiro Diabólico”. Nessa passagem, o narrador reproduz um fato fantástico que se dá momentos antes da chegada de Sinésio à vila de Taperoá: o cantador Lino Pedra-Verde, é acometido pela visagem de um “Cavaleiro Diabólico” e, segundo Quaderna, tal cavaleiro remete à figura da Besta-Fera. O fato é que o cantador Lino só se livra dessa presença maligna mediante invocação à Santíssima, que, intercessora, envia um Anjo para socorro dele, mandando-o fazer penitência porque é chegado o dia do Juízo Final. Assim, com a intervenção da Virgem, o milagre está constituído. Vejamos o episódio:

²²⁶ Ibidem, p. 40.

²²⁷ SUASSUNA, p. 420.

Lino viu que, se não houvesse intervenção rápida do Céu, estaria perdido. Fascinado pelos olhos do Cavaleiro e pelas cobras que se agitavam malignamente no ar, pôde, porém, reunir as forças que lhe restavam a gritar: - Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus! Aí, por trás de Lino, surgiu outra presença, um Ente que ele não teve coragem de encarar porque também era de fogo e porque era puro e perigoso. Asas ruflavam, brilhavam reflexos de espadas e diamantes. Bradavam vozes: - Chegou o tempo da grande penitência! Ah dia sangrento e certo! É o Juízo Final! O mundo chega a seu fim! A luz do Sol começou a vencer o escuro e iluminou, lá, do outro lado, uma pedra, que começou a brilhar no escuro, como um Altar alumiado. As visagens começaram a se sumir na claridade, e Lino, impelido pela poderosa presença do Anjo, que atrás dele ia ruflando suas gigantescas asas de navalhas e pedrarias, tomou coragem e cruzou o campo.²²⁸

Outro episódio relativo à presença do milagre referente ao tema do marianismo ocorre devido à identificação de Maria, mãe divina, com a mãe de Quaderna, no folheto “As aventuras de um Corno Desambicioso”. A associação se dá devido a uma evocação de Quaderna, que estabelece paralelo entre sua família e a de Cristo. As figuras do pai, da mãe e do padrinho assemelham-se, de acordo com ele, à Sagrada Família:

Ali foi o começo da minha vida, Pedro, um começo puro, talvez o único tempo de inocência e felicidade que eu gozei, o tempo em que meu Pai, minha Mãe e meu Padrinho eram vivos e me apareciam como três imagens, aquelas imagens de São José, Nossa Senhora e São Joaquim que existem na capela da ‘Onça Malhada’!²²⁹

O milagre, enquanto estrutura dramática, incorpora-se a um texto em prosa – *A Pedra do Reino* - ganhando outra estrutura, já que este gênero, na simbologia do medievo, aparece em verso. O milagre ocorre em *A Pedra do Reino* sob forma de *imaginário mental* e recupera a *mentalidade medieval*. Vale notar também que os personagens desse gênero na Idade Média têm existência histórica, ao passo que no romance suassuniano a ocorrência deles é alegórica, dizendo respeito basicamente ao Quaderna ficcional e ao Sinésio alegórico.

Embora saídos do drama litúrgico, tanto os milagres quanto os mistérios migraram das igrejas para as praças. Em vez de servirem exclusivamente à encenação de episódios do Antigo e do Novo Testamento, prestaram-se, posteriormente, à diversão

²²⁸ Ibidem, p. 210.

²²⁹ Ibidem, p. 311.

de todas as gentes, fato coincidente com o acréscimo do elemento profano nas representações, conforme assevera Massaud Moisés:

Quer os “milagres”, quer os “mistérios” foram precedidos e preparados por um teatro litúrgico, ou semilitúrgico, em moda na França dos séculos XII e XIII ²³⁰. Representado no interior das igrejas, por clérigos e acólitos, gravitava ao redor de vários temas do Antigo e do Novo Testamento, ligados a datas festivas, o Natal, a Páscoa, etc. Com o tempo, o crescente aumento do número de figurantes e a equivalente complexidade das encenações determinaram a sua transferência para a praça: sobre um tablado, continuaram a funcionar, com pompa ainda maior, mas a sua profanização se tornou inevitável. Daí para se converter num teatro ambulante, montado em carroça (*chariot*) ou sobre um estrado, não demorou muito; e do seu desenvolvimento surgiria o teatro popular de Juan del Encina e Gil Vicente. Todos podiam participar do espetáculo, que servia não só á materialização dum episódio cristão como também de entretenimento a estudantes, artesãos, burgueses, nobres, etc. ²³¹

Uma outra expressão da estrutura dramática medieval é a moralidade ²³² que, servindo de continuação aos mistérios, ilustra o homem em conflito com as correntes opostas do Bem e do Mal. O argumento desse gênero, em vez de tratar o tema bíblico sob o prisma concreto-histórico, opera com uma argumentação abstrata, analisando o homem e o mundo sob o viés sobrenatural. De acordo com Saraiva (1965), em meados do século XV e durante o XVI, este é “um dos gêneros mais prolíficos e aparentemente vitalizados”. Como ocorre com outros gêneros do período, ao recurso retórico da alegoria, a moralidade recorre, sendo também igualmente revisitada neste tipo de ocorrência dramática. Na moralidade o homem é chamado a um julgamento final, devendo prestar contas de sua vida mundana. Geralmente o tema é informado em estruturação alegórica consoante observa Lígia Vassallo:

Baseia-se no princípio universal decorrente da Queda e da Redenção da humanidade: o homem é destinado a morrer em pecado, a menos

²³⁰ Conforme já informamos, ocorrem encenações do gênero desde o século XII até o XVI, mesmo que em menor escala, e coincidindo com o fim do teatro medieval.

²³¹ MASSAUD, Moisés, Op, cit, p. 340-341.

²³² “A mais famosa moralidade é o *Everyman*, obra prima anônima, em língua inglesa, redigida nas primeiras décadas do séc. XVI, cuja primeira versão é o *Elckerlijc* dos países Baixos. “VASSALLO, Lígia. “O teatro medieval.” In: *Revista Tempo Brasileiro (Teatro sempre)*. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983. p. 42.

que seja salvo pela intervenção divina. Este tema é informado em estrutura alegórica, uma das grandes linhas que perpassa a arte medieval. Seus personagens encarnam abstrações e valores morais, que lhes absorvem até os próprios nomes: Juízo, Perdão, Boas Ações, Discreção, Cinco Sentidos, Sete Pecados Mortais, Sete Virtudes Cardeais, entre outros. Por meio destas personificações e de outros recursos formais, a moralidade visa à edificação do ser humano. Dentre outros tipos de peças medievais, é a que mais se aproxima da tragédia.²³³

A personificação no romance de Suassuna é diferenciada. As personagens alegorizadas, em vez de serem valores morais representam o Mundo, O Sertão, A Terra, o Diabo e Deus, embora também proponham o teor moral e a edificação do homem. Porém, o aperfeiçoamento moral e religioso não é construído por meio de um juízo de valor, nem como modelo a ser seguido, mas sob forma de unir-se ao Divino, tornando-se um ser, humano e sagrado. Por Quaderna, a síntese da alegoria mítica da narrativa:

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.²³⁴

A moralidade apresenta-se mais importante durante meados do século XV e XVI, sendo um dos gêneros mais cultivados. Caracteriza-se primordialmente pelas substantivações, é tendente a coisificar, considerar como entidades os personagens, as qualidades, os estados e ações. No romance d'*A Pedra do Reino* aparecem as seguintes alegorias: Morte: Onça-Caetana ou Morte Caetana; Mundo, Terra: Onça-Parda; Diabo: Besta-Bruzacã. A alegoria da morte representada pela “Onça Caetana” é criação suassuniana e se deu pelo resgate da cultura popular de domínio público da expressão “Caetana”. É identificação atribuída pelo sertanejo à morte violenta, e, na ficção de Suassuna, tem na onça, animal mitológico, a sua personificação divina. A “Onça Caetana” na narrativa de Quaderna é uma divindade tapuia-sertaneja habitante do sertão e caracterizada por beleza eternamente jovem e imortal. Seu mito de criação é narrado por Quaderna na *História d'O Rei Degolado*, obra continuadora da *Pedra do Reino*, e

²³³ VASSALLO, Lígia. “O teatro medieval”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; Teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983, p. 42.

²³⁴ SUASSUNA, p. 31.

correspondente ao segundo depoimento ao Corregedor. Do seguinte modo explica Quaderna:

No começo imemorial dos tempos, vira as plantas e animais sertanejos surgirem, pela primeira vez no mundo deserto, do barro úmido, quando as Divindades cariris se ajuntavam carnalmente entre si e pingos de sangue dos deuses-machos e das fêmeas caíam do céu e do Sol no chão, e geravam, assim, da terra, os rebanhos de todos os bichos que ainda existem. Era, quase sempre, no tempo da chuva, que tais coisas aconteciam. Depois, mesmo nos meses de estio, com o Sol abrasador queimando o Sertão velho, vira deuses machos e fêmeas deixando-se atrair sexualmente por esses animais, descendentes seus. Um deus-macho qualquer, sob forma de Jaguar, cobria uma Anta-fêmea; ou então uma divindade fêmea, sob forma de Garça, deixava-se possuir por um Gavião. Assim, como resultado desses incestos e metamorfoses, surgiram os primeiros homens e mulheres, os Tapuios e Tapuias-Cariris, antepassados dos nossos índios de cara de pedra, dos astecas, maias, incas e toltecas, e, portanto, geradores primeiros de toda a Raça Humana. A todos esses momentos de violação e metamorfose, Caetana assistia, de todas essas poses ela participava, ora sob forma macha, ora sob forma fêmea, estremecendo com seu sangue nas convulsões dos partos e nos estremeços do gozo. Do sangue de todos os homens-machos que nascem, ela faz se apossar um dos seus Gaviões, e do sangue das mulheres-fêmeas a cobra-coral *Vermera*. É por isso que toda mulher, quando goza ou quando entra em agonia, se contorce como uma Serpente. É por isso, que todo homem, quando goza ou quando morre, estremece todo, cerrando os dentes e, logo depois, abrindo e fechando a boca, no feio e sagrado espasmo do Gavião profundamente ferido. E, finalmente, é por isso que todos os homens, e todos os filhos e filhas dos homens, são também filhos da morte, nenhum deles escapando a suas garras maternas e cruéis.²³⁵

A divindade “Onça Caetana” também aparece descrita por Quaderna a fim de justificar a presença constante dessa entidade no seu mundo e no seu relato-depoimento ao Corregedor. Tal presença sobrenatural aparece no depoimento do narrador ao tentar entender o significado das mortes do pai e do padrinho, figuras para ele, trágicas e epopéicas. Vejamos no dizer do personagem:

Somente o fato de essa morte possuir tal significado no meu mundo particular, no meu mundo doido, pessoal e arbitrário de um homem só, dá-lhe importância para qualquer pessoa. Todos nós, Sr. Corregedor, repetimos a mesma vida, a mesma áspera e estranha desventura da Vida e da Morte. Todos nós sonhamos em nos unir

²³⁵ SUASSUNA, Ariano. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romancel brasileira – Ao sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 11.

pela Morte com o sangue do Divino, superando os Demônios e tornando-nos iguais a Deus. Aqui no Sertão, a Morte é uma mulher, e, desde menino, foi diante dessas encruzilhadas de fogo que eu vivi, atraído e fascinado: a Vida e a Morte, a Mulher e a Sina; Deus e o Demônio; O Mundo e a Cinza. A Morte era uma mulher chamada Caetana, eu sempre a vi jovem, cruel, bela, impiedosa, vestida de vermelho, negro e amarelo como uma Dama de espadas, com uma cobra na mão, com unhas felinas, com dois carcarás, mas também com o Gavião de ouro e fogo do Divino coroando sua cabeça.²³⁶

A alegoria representativa do Mundo e da Terra, constantes na mitologia quadernesca, são denominadas de Onça-Parda. Para o narrador o mundo-terra-sertão também corresponde a uma Divindade, “em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens”. O realismo poético da obra, do mesmo modo, associa a alegoria da Terra ao símbolo da Vaca, assim como há a correspondência da divindade Mar pelo animal Tigre. Com efeito, é perceptível a presença de bichos personificadores da mítica do autor. Segundo Quaderna:

Ao vaqueiros sertanejos descobriram, há muito tempo já que a Terra é uma Vaca, “uma vaca enorme, arcangélica e esquisita, que vive mijando rios para o mar”, como explicava muito bem o nosso Profeta Nazário. Dizem eles que, num certo lugar da Terra, existe uma enorme Gruta, cuja entrada é comprida e estreita em relação à largura, uma Fenda cuja entrada é feita de pedra coberta de musgo verde e veludoso. O Mar, Tigre verde-azul, foi parido pela Vaca arcangélica da Terra através dessa Gruta verde, e é por isso que às vezes a Terra dá esses poderosos mugidos, chamando o filho estranho e felino, de cabelos verdes, nos momentos de perigo.²³⁷

Outra importante alegoria no romance é a do Diabo, representado como “Besta ou Bicho Bruzacã”, “Ipupriapa macha-e-fêmea” e ainda “Ipupriapa Bruzacã”. Ao mesmo tempo em que o narrador apresenta seus mitos, associa-lhes a existência a fatos verídicos e comprovados pela sabedoria supersticiosa e popular do sertanejo. A cada Divindade apresentada, Quaderna informa serem comuns no *imaginário* do homem do campo. Talvez com pretensões literárias de criar uma mitologia para seu memorial, ou até mesmo por vontade de unir-se ao Divino, o narrador justifica sua relação com os mitos narrados por ele. Assim ocorre com seu desejo assumido de ligar-se ao Diabo: “O senhor sabia que meu objetivo secreto e enigmático, quando acompanhei o Rapaz-do-

²³⁶ Ibidem, p. 87.

²³⁷ SUASSUNA, p. 406.

Cavalo-Branco, era encontrar a Besta Bruzacã, feri-la, beber-lhe o sangue e me tornar astrologicamente imortal?”²³⁸ Ao explicar a Besta demoníaca ele se expressa:

É a Besta mais horrorosa e conhecida por todo esse mundo velho por aí afora! É coisa sabida, Sr. Corregedor: ela é o Mal, o Enigma, a Desordem! Passa no Mar os seis meses do tempo de chuva. Durante esse tempo, tem duas ocupações: causa as tempestades e fica esperando, perto da Costinha, aqui na Paraíba, a chegada das Baleias, que ela sangra e devora como se fossem traíras ou Curimatãs. Aí, quando vem chegando Setembro, ela sai do Mar, soprando fogo pelas ventas, e vem para uma Furna de pedra perdida no Sertão. O fogo soprado pela respiração dela é que faz a seca! E ela aparece com muitas formas!²³⁹

A moralidade do teatro medieval, como vimos, se aproxima do religioso, porém pode ser associada também ao profano, por apresentar elementos laicos e cômicos, sendo, de acordo com Vassallo, gênero intermediário entre o mistério e a farsa, talvez por assumir, ao mesmo tempo, o sagrado e o profano em suas representações. Para Antônio José Saraiva:

Em vez do *processo histórico* que os mistérios julgaram poder dar-nos, as moralidades apresentam-nos o jogo das supostas *entidades* que intervêm no destino do Homem: os três Inimigos (Mundo, Diabo e Carne), os Sete Pecados Mortais, o Vício, etc., por um lado; as três Virtudes Cardeais, as Boas Acções, a Confissão, o Arrependimento, etc., pelo outro; a luta destas entidades entre si decide o destino do Homem, mas só a graça de Deus, por intermédio do divino Sacrifício e do sacramento da Eucaristia, torna possível a salvação dele.²⁴⁰

Quaderna é um personagem em queda, acusado de envolvimento na morte do padrinho e nos acontecimentos relativos à aparição do Rapaz-do-Cavalo-Branco, Sinésio. Dessa forma, seu julgamento é recriado como componente que pode ser associado a um Juízo Final, no qual será julgado por suas possíveis culpas, conforme pressupõe o gênero medieval em estudo. Não há propriamente um Juízo Final ao modo do medievo porém, o tom moralizante sobrevive. A edificação de Quaderna, que se

²³⁸ Ibidem, p. 403.

²³⁹ Ibidem, p. 402.

²⁴⁰ SARAIVA, Antônio José Saraiva. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1965, p. 52.

supõe condenado a morrer, poderá contar com a intervenção divina, porém seu juiz é o Corregedor, o que não exclui a condenação moral:

O pior, agora, é que eu, aos 41 anos de idade, já estava começando a me sentir envelhecido e cansado, com aqueles infundáveis processos, ligados à degolação de meu padrinho Pedro Sebastião Garcia-Barretto e à história do Rapaz-do-Cavalo-Branco. Eu fora chamado a depor sobre isso em 1930, perante os Tribunais Revolucionários surgidos com a vitória da Revolução. Cinco anos depois, o inquérito fora novamente aberto, quando se relacionou pela primeira vez toda aquela história de 30 com a “missão secreta” que o Rapaz-do-Cavalo-Branco teria vindo desempenhar na Revolução comunista de 1935. De modo que esta, de agora, era a terceira vez em que eu me via envolvido naquela teia de política, sangue, enigma e crime, relacionada com a família de minha Mãe, a suave e doce Maria Sulpícia Garcia-Barretto Quaderna. Os três processos se enovelaram no meu terror, formando um processo único, uma armadilha só, uma espécie de teia-de-aranha, de novelo-de-cobras ou nó-de-lacraias, nos quais eu iria me enredar inapelavelmente, picado, ferroadado e empeçonhado, talvez para sempre e de modo fatal.²⁴¹

A moralidade tem como pressuposto o julgamento de uma alma, e sua mensagem diz respeito à “atenção aos gestos na terra, porque deles depende a vida posterior”.²⁴² No texto instaura-se um diálogo entre Quaderna e Pedro Beato, velho profeta e marido de Maria Safira, amante do narrador. O teor moral dado por Pedro é presente no momento de evocação do Evangelho. Por se tratar de um exemplo a ser seguido com o uso da alegoria é uma *crystalização* dos *resíduos* do gênero moralidade. O personagem Pedro Beato, em discurso enigmático e profético-bíblico aconselha o personagem Quaderna como deve proceder:

“Tome suas providências! Tome, porque no meu aniquilamento, não sou capaz de fazer mais nada! E mesmo que ainda pudesse tomar algumas, seriam as providências da fraqueza, da maldade, da incompetência e do erro!” Mas, se, antes, no começo de tudo, a pessoa fez doação de sua vida, se colocou sua segurança em Deus e no trabalho (e não nos tesouros da terra, do gado, dos bens amealhados), aí ele será um *forte* do Evangelho, mesmo que tenha momentos de pânico. “Onde você colocar o seu tesouro, aí estará o seu coração.” É por isso que eu lhe aconselhava ainda agora, Dinis: entre, de corpo e alma para o centro do fogo, colocado debaixo do sol

²⁴¹ SUASSUNA, p. 321.

²⁴² VASSALLO, Lígia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 110.

de Deus, porque chegou o verdadeiro momento em que as escolhas ainda são possíveis.²⁴³

Além do sagrado houve no medievo o teatro profano misturado ao religioso e as representações, a exemplo das farsas, que recriavam episódios da vida diária, e as *soties*, espécie de farsa satírica em que todos os personagens são encarregados da crítica. Dentre essas modalidades, destacam-se no mesmo período o monólogo dramático, o *sermon joyeux* e o *entremez*. As manifestações profanas na obra de Suassuna serão melhor trabalhadas no capítulo alusivo a elas.²⁴⁴

3.4 O auto vicentino e a narrativa quadernesca: proximidades

Na expressão dramática religiosa o destaque da obra vicentina é para o gênero *moralidade*, também referida pelo nome *auto*, denominação que traz em seu aspecto semântico caracterizações várias para diversos gêneros, como apontamos no início deste capítulo. Com um repertório vasto, mestre Gil é autor de moralidades como a *Trilogia das Barcas*, o *Auto da Alma* ou o *Auto da Feira*, de farsas como a de *Inês Pereira*, além de englobar o tema da cavalaria, como, por exemplo, com a obra *Amadis de Gaula*. Esta última temática é de caráter profano, crítico e didático. Para este trabalho, a recolha da obra vicentina a fim de observar os comportamentos *residuais* tratados em relação à temática do banquete eucarístico com o romance de Suassuna, destina-se, especificamente, ao *Auto da Alma*. As classificações da obra vicentina bem como os aspectos relativos à biografia do autor, trazem a público posicionamentos diferentes por meio dos estudiosos de sua obra artística, o que não se configura objeto de estudo deste trabalho. É importante demonstrar que Suassuna e Gil carregam a herança medieval, no que tange às coincidências havidas entre as obras dos dois em relação à presença de Deus e do Diabo, do homem como símbolo, das picardias de seus personagens, etc.

²⁴³ Ibidem, p. 313.

²⁴⁴ Os gêneros religiosos ou profanos estão inseridos no denominado teatro épico ou narrativo, cujas características são lembradas por Maria Correia de Almeida: “1. desobediência total à famosa regra das três unidades; 2. adramaticidade (não há conflitos, não há escolhas, não há psicologismo); 3. encenam-se tipos e não caracteres; 4. uso de palcos simultâneos, interferência de narradores, o que conduz ao não ilusionismo e à autonomia das partes. O que dá unidade a esse tipo de teatro é a História Sagrada, o homem como criação divina e, no caso do teatro profano, a própria crítica social.” ALMEIDA, Maria Correia de. “O Auto Vicentino”. In: *Revista Tempo Brasileiro*; teatro sempre. Rio de Janeiro, (72): 36-47, jan-mar 1983. p. 49.

Sobre a existência do teatro medieval português anterior a Gil Vicente, tem-se notícia de representações cênicas muito rudimentares, dentre as quais se distinguem as de caráter profano e as de caráter religioso. Dentre as primeiras, destacam-se os arremedilhos, os entremezes (mímicas) e os momos, apresentados nos pátios das igrejas e nas praças. Nas representações de ordem religiosa, a exemplificação fica a cargo dos mistérios, moralidades e dos milagres. Reconhecido fundador do teatro português, Gil Vicente serve de base para nosso estudo comparado, por ser apontado como representante maior desse tipo de literatura no medievo e aproximar-se do mesmo comportamento moralizador e crítico da sátira irreverente presente em Suassuna.

Durante o depoimento ao Corregedor, Quaderna explica, com detalhes, a riqueza de seus rituais. Sempre em tom de salmônia ele imita a Missa Católica dando a conhecer a eucaristia de sua Igreja: “na Igreja Católico-sertaneja, o almoço não é somente uma refeição: é um nobre e litúrgico ritual, cuidadosamente planejado para servir ao mesmo tempo ao prazer, ao espírito e ao sangue dos nossos Fiéis!”²⁴⁵ A Santíssima Trindade da Igreja Católica também é parodiada por Dinis Quaderna:

A Santíssima Trindade católica, comum, é formada por três Pessoas. A nossa Santíssima Trindade tem cinco (p.551) (...) O próprio Deus não era mais aquele sopro tênue das outras religiões: aparecia-me como a Santíssima Trindade Sertaneja, um Sol ardente e glorioso, formado por cinco animais num só. Era a Onça Malhada do Divino, integrada por cinco bichos: a Onça-Vermelha, a Onça-Negra, a Onça-Parda, a Corça Branca e o gavião de Ouro, ou seja, o Pai, o Encourado, o Filho, a Compadecida e o Espírito Santo.²⁴⁶

O Banquete Eucarístico presente n’*A Pedra do Reino* ganha um tom ao modo de Quaderna:

entrei pela parte da comida de queijo coalho, que comecei a comer aos pedaços, com pão bem amanteigado, ainda sempre acompanhando os bocados com meu Vinho Tinto da Malhada. Depois de terminar o queijo com pão – parte das mais litúrgicas, porque, como o senhor sabe, o pão e o vinho-tinto são coisas muito sérias - , voltei ao meu Altar...²⁴⁷

²⁴⁵ SUASSUNA, p. 550.

²⁴⁶ Ibidem, p. 561.

²⁴⁷ Ibidem, p. 555.

Comparando essa passagem com a moralidade posta no *Auto da Alma*, de Gil Vicente, encontramos também a Eucaristia descrita de modo alegórico. A refeição eucarística é mística e constituída pelas insígnias da Paixão: os azorragues, a coroa de espinhos e os pregos da cruz. A semelhança na abordagem alegórica do mesmo tema, nos dois autores, pode ser explicada sob o viés *residual*. A imagem da paródia eucarística possivelmente chegou a Suassuna como algo que *remanesce* do medievo e aparece com força vigorante *crystalizando-se*. Vejamos o mesmo ritual litúrgico na obra do dramaturgo português:

Pousada com mantimentos,
 mesa posta em clara cruz,
 sempre esperando,
 com os dobrados mantimentos
 dos tormentos
 que o Filho de Deus na Cruz
 comprou penando ²⁴⁸

.....
 Esta iguaria primeira
 foi, Senhora,
 cozida sem alegria,
 em triste dia,
 ó crueldade cozinheira
 e matadora.
 Comereis com sal e salsa
 de prantos de muita dor;
 porque os ombros
 do Messias divinal,
 santo em mácula,
 foram por amor de
 nós flagelados. ²⁴⁹

Os mantimentos referentes ao ritual eucarístico, não guardam humor como em Suassuna, mas o sentido alegórico da recriação paródica. O *residual* temático do vicentismo em *A Pedra do Reino* ocorre na medida em que, nesta obra, há utilização semelhante dos elementos sacros com fim profano. Conforme já dissemos o mistério ou encenação dos mistérios da fé e da religião remetendo à Última Ceia e à Paixão de Cristo, eram comuns na Baixa Idade Média, dessa forma, é provada a vinculação do tema suassuniano sob forma de *resíduo* medieval. Outro aspecto *residual* ocorre no tocante à *mentalidade* religiosa apontada nos dois autores. Nas duas obras, ao contrário

²⁴⁸ VICENTE, Gil. "O auto da Alma". In: *Três Autos*; livre adaptação de, Walmir Ayala; introdução de Leodegário A. de Azevedo. Rio de Janeiro, Ediouro: 2001, p. 21.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 59.

do que reza a tradição católica de rígidos comportamentos, se percebe um afrouxamento de tais valores. No *Auto da Alma*, o Diabo tenta a Alma incitando-a a gozar os prazeres mundanos, apropriando-se, inclusive, do discurso bíblico. Através do emprego da paródia Gil Vicente põe o Eclesiastes na boca do opositor de Deus:

ainda é tempo de folgar
e caminhar:
vivei a vossa vontade
e com prazer.
Disputai os bens da terra,
e conquistai senhorios
e haveres.²⁵⁰
.....
Não são em balde os haveres,
não são em balde os deleites
e fortunas,
não são em vão os prazeres
e comeres,
tudo são justos enfeites
a criatura.²⁵¹

Se em Gil Vicente o Diabo tenta a Alma, por meio da transgressão do discurso bíblico, em *A Pedra do Reino* as tentações mundanas ficam a cargo das escolhas de Quaderna, justificadas pelos preceitos de sua religião sertaneja:

Vi também que aquele era o Catolicismo que me convinha, uma religião que, a um só tempo, me permitia ser Rei e Profeta, e ter tantas mulheres quantas pudesse; comer as carnes que quisesse em qualquer dia da semana e beber tanto vinho quanto me desse na veneta, incluindo-se entre estes o Vinho sagrado da Pedra do Reino, que nos mostrava o Tesouro antes mesmo que ele fosse se desencantado e descoberto. Era, em suma, uma religião que me salvava a alma e, ao mesmo tempo, permitia que eu mantivesse meu bom comer, meu bom beber e meu bom fuder, coisas com as quais afastava a tentação da visagem da Onça e da Cinza.²⁵²

Na obra de Gil Vicente é comum o tema da Encarnação, que diz respeito a uma transfiguração, ato pelo qual os seres a quem se atribui divindade se materializam. É um

²⁵⁰ Ibidem, p. 27.

²⁵¹ Ibidem, p. 29.

²⁵² SUASSUNA, p. 543.

processo alusivo à consubstanciação, à concretização. De acordo com Saraiva, em Gil Vicente uma luz espantosa e inexplicável atinge as personagens de seus autos:

Os mistérios, moralidades e élogos religiosos de Gil Vicente versam o tema da Encarnação, de uma maneira ou de outra. O *Breve sumário da História de Deus* começa a história de que a Encarnação é o acto central no Pecado Original. Os mistérios, como o *Auto de Mofina Mendes* e o *Auto da Cananéia*, põem em cena episódios do Novo testamento e do Velho relacionados com o mesmo tema. Nas moralidades, como no *Auto da Fé*, aquele é exposto, didacticamente, por personificações inventadas *ad hoc*. Nos autos pastoris são os próprios pastores, como Gil Terron, que discorrem sobre o assunto, ou dialogam, como no *Auto dos Reis Magos*, com personagens capazes de os elucidarem: um ermitão, um anjo.²⁵³

No romance de Suassuna, a transfiguração ou consubstanciação de divindades em seres humanos e animais ocorre principalmente durante as visagens que atacam freqüentemente os personagens da trama, em outras palavras, o sobrenatural aparece aos membros da narrativa de *A Pedra do Reino* sob forma de animal divino. No Romance, e não só com seres malignos, do mesmo modo acontece a Encarnação de anjos, que igualmente não apresentam uma forma cândida nem inofensiva:

Um Anjo é uma coisa muito diferente do que as pessoas pensam! O senhor, não tendo sido discípulo de Samuel e Clemente, não pode conhecer a tríplice natureza da Onça do Divino, dividida em quatro partes: a Onça-Pintada, a Onça-Negra, a Onça-Parda e o Gavião-de-Ouro. Ou, em outras palavras, a Esmeralda, a Granada Negra, o Rubi e o Topázio. Os Anjos, sendo ligados ao Pai, à Onça Malhada, ao sopro do Sertão – o vento incendiário do Deserto - e à Sarça Ardente da Pedra Lispe, são seres de fogo, armados de espada e terrivelmente perigosos!²⁵⁴

A Encarnação, tema recorrente nos dois autores, é um fato *residual*, haja vista serem de teor medieval. Se no teatro de Gil Vicente ela acontece com a transfiguração do divino em humano, no romance de Suassuna o mesmo processo transparece, porém a concretização da divindade se dá em animais. Para Saraiva a Encarnação divide o mundo em antes e depois da Graça. Vejamos:

²⁵³ SARAIVA, Antônio José. 1965. Op. cit, p. 101.

²⁵⁴ Ibidem, p. 401.

A Graça é um acto central, tudo quanto existe se valoriza e adquire significado em relação a ela. Anteriormente à Lei da Graça, a história dos homens é uma série de “prefigurações”, anúncios ou símbolos daquela. Do mesmo modo o mundo natural, da fauna e da flora, que constituía parte da “Lei da Natureza”.²⁵⁵

Na obra vicentina os homens são assolados pela Lei da Graça, atraindo para si uma atmosfera sacra; na de Suassuna, o único personagem transfigurado pela Lei da Graça é Sinésio, que, encarnado no espírito sebastianista recebe a aprovação celeste para agir no Sertão com o fim de reformar as injustiças. “espalhava-se sobre todo o seu rosto uma certa graça sonhadora que suavizava até certo ponto suas feições e sua natureza – às vezes arrebatada, enérgica, quase dura e meio enigmática, como depois viemos a notar”.²⁵⁶ Ele é o enviado, “um príncipe alumiado”. A citação abaixo recorta a passagem em que Quaderna, depois de uma refeição ritual de sua religião católico-sertaneja, faz uma prece à Onça Malhada do Divino, mencionando o poder de Sinésio:

“Quando chegar o Século do Reino, e for anunciada a Vigília de fogo, o Senhor enviará a Coluna de brasas sobre o acampamento e o território dos estrangeiros e dos criminosos e poderosos aliados seus. A Onça de fogo do Sertão destruirá seus Exércitos, despedaçando as rodas dos carros-de-combate, e todos os traidores serão arrojados do Sertão para o fundo do Mar. Dirão assim os Estrangeiros: “Fujamos dos brasileiros e outros Latinos, porque o Deus de Fogo peleja a favor deles e contra nós!” E o Deus de Fogo dirá a Quaderna: ‘Estende a tua Mão desde a Pedra do Reino até o Mar, para que as águas de Sal se voltem contra os Estrangeiros, e corroam seus Carros diabólicos, suas máquinas de fogo e sua cavalaria de engenhos de chamas!’ E assim será! Quando Quaderna estender sua mão, quando o Rei brandir o seu Cetro e o Profeta seu Báculo, o Príncipe do Povo, o Moço-do-Cavalo-Branco será suscitado e o Mar fará soçobrar os traidores, refluindo depois, ao amanhecer, para o lugar que ocupava. Naqueles dias, o Rei escreverá um Canto para o ensinar ao Povo do Brasil, aos filhos do Sertão do Mundo E depois de suscitado o Príncipe pelo Canto, o Senhor do fogo ordenará a Sinésio, filho de Dom Pedro Sebastião, dizendo: ‘Anima-te, sê forte e tem coragem, porque tu farás entrar os filhos do Sertão do Reino que lhes prometi; e Eu estarei com o Povo.’²⁵⁷

A passagem sugere o Juízo Final, o fim dos tempos sob o prisma quadernesco. Diante das palavras do narrador, percebe-se que o Santo Sinésio é o definidor do destino

²⁵⁵ SARAIVA, Antônio José. 1965. Op, cit, p. 106.

²⁵⁶ SUASSUNA, p. 46.

²⁵⁷ SUASSUNA, p. 557.

dos escolhidos. O Julgamento e o Fim do Mundo são temas de longa duração, portanto fazem parte da *mentalidade* humana e povoa a mente dos homens de todos os tempos, está na Bíblia e remanesce ao longo das épocas sob forma de *resíduo*. Para provar como o modo de construção literária medieval de Gil Vicente é presente residualmente em Suassuna, vejamos nas palavras de Saraiva as alegorias vicentinas e o Bem e o Mal presentes nas obras do dramaturgo português. Saraiva destaca suas observações a respeito do auto vicentino no que concerne à presença do Bem e do Mal, aplicável igualmente no romance d'*A Pedra do Reino*:

Os verdadeiros agentes da acção, que à excepção de Cristo, figuram como personagens permanentes, são Cristo, os Diabos, o Mundo, o Tempo e a Morte. Da luta entre Deus e o Diabo, depende a sorte dos prisioneiros; o Tempo e a Morte apoderam-se deles, que desfilam, impotentes; estes só podem ser protagonistas em face de Deus e do Diabo, do Tempo e da Morte como pessoa colectiva, agindo pelo seu canto de prisão.²⁵⁸

Também no texto suassuniano as personagens permanentes, Cristo, Diabo, Mundo, Tempo e Morte, algumas dessas, embora não apareçam como personagens alegóricas, mas como referência indireta no escrito, adquirem, ao modo vicentino, um comportamento de regência dos fatos. O Bem e o Mal assim entendidos Deus e o Diabo são igualmente divindades coletivas responsáveis pelo destino da “Raça piolhosa dos Homens”, conforme citação seguinte:

O Pai veio para criar, para castigar e expulsar. O Filho veio para remir e perdoar. O Espírito Santo vem para reinar e iluminar! O Reino do Pai se encerrou, e já estamos chegando ao fim do Reino do Filho. Vai começar o Reino do Espírito Santo, e aí daquele que for encontrado com mancha de pecado no sangue!²⁵⁹

Numa outra passagem a Morte é descrita como responsável pela integração do homem ao Divino:

Até mesmo a Morte, Sr. Corregedor, era, agora para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. Aparecia-me como uma

²⁵⁸ SARAIVA, Antônio José. 1965. Op, cit, p. 118.

²⁵⁹ SUASSUNA, p. 725.

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 identificar-nos com ele, para nos tornarmos também divinos.²⁶⁰

O divino, ou sagrado, assim como o profano, de acordo com Mircea Eliade, constituem *duas modalidades de ser no mundo*. Para este pensador, a manifestação do sagrado se dá sempre como realidade diferente das naturais e a primeira constatação que se pode fazer relativamente ao sagrado é que este se opõe ao profano. Segundo aquele estudioso das religiões, o homem só toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta absolutamente diferente do profano. Para designar o ato de manifestação do sagrado Eliade emprega o termo *hierofania* observando que tanto as religiões mais primitivas quanto as mais elaboradas, de acordo com sua visão, desenvolvem um considerável número de *hierofanias*. A manifestação de uma *hierofania* causa mal-estar no ser humano, pois é sempre difícil a aceitação de algo que foge ao mundo natural e profano:

A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. “Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”²⁶¹

Diante de uma experiência assim, mesmo se referente a manifestações do sagrado em objetos, essas “coisas” não são adoradas como tais, antes revelando-se como sacralidade cósmica. Noutras palavras, para aqueles que têm a experiência religiosa a Natureza transmuda-se numa realidade sobrenatural. Mircea Eliade argumenta que o homem arcaico tende a viver mais próximo do sagrado, pois, sendo fundamentalmente

²⁶⁰ Ibidem, p. 562.

²⁶¹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 17.

um ser *religiosus*, sua atitude equivale a uma busca constante da transcendência. Já o homem moderno ao dessacralizar o mundo, assume existência profana:

Para a consciência moderna, um ato fisiológico – a alimentação, a sexualidade etc. – não é, em suma, mais do que um fenômeno orgânico, (...) Mas para o “primitivo” um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um “sacramento”, quer dizer, uma comunhão com o sagrado.²⁶²

Para Eliade, o modo de ser do homem sagrado ou profano, depende da posição que conquista no Cosmo enquanto as reações humanas diante da Natureza são condicionadas pela cultura e, em última instância, pela história. Embora a experiência religiosa se apresente diferente, de acordo com a economia, a cultura, a organização social de cada povo, diz ele todos partem do mesmo comportamento caracterizador do *homo religiosus*. De acordo com a perspectiva de Eliade, o espaço e o tempo não são homogêneos. Em relação ao primeiro, admite haver o espaço sagrado e o não-sagrado, lugar onde o homem religioso, sedento do *ser*, desenvolve uma vontade de situar-se no próprio coração do real, no Centro do Mundo, “lá onde também existe a possibilidade de comunicação com os deuses; numa palavra, lá onde se está *mais próximo dos deuses*”²⁶³. Vejamos o modo de Eliade expressar o desejo próprio do homem de viver semelhante à Divindade:

A profunda nostalgia do homem religioso é habitar um “mundo divino”, ter uma casa semelhante à “casa dos deuses”, tal qual foi representada mais tarde nos templos e santuários. Em suma, essa nostalgia religiosa exprime o *desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador*.²⁶⁴

O Tempo, igualmente heterogêneo, possui duas qualidades: o sagrado e o profano. O primeiro é reversível, é um tempo mítico tornado presente. Assim, toda festa litúrgica é a “reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico”.

²⁶² ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 20..

²⁶³ *Ibidem*, p. 60.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 61.

O Tempo sagrado é profundamente recuperável, repetível, espécie de eterno presente mítico, segundo Eliade:

A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado – aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses por ocasião de suas *gesta*, que são justamente reatualizadas pela festa. Em outras palavras, reencontra-se na festa a *primeira aparição do Tempo sagrado*, tal qual ela se efetuou *ab origine, in illo tempore*.²⁶⁵

Adaptando a noção de *tempo sagrado* à leitura d'*A Pedra do Reino* e à compreensão do personagem santo Sinésio, devemos observar que este volta à Taperoá num dia de festa litúrgica - véspera de Pentecostes - descida do Espírito Santo sobre os apóstolos. É uma festa religiosa, cíclica, que, na narrativa, se repete a fim de atualizar o mito, o *tempo sagrado*. Sinésio é um cavaleiro beatificado que volta, devendo empreender uma Demanda, a do Sertão, pela qual há de libertar os seus “porque essa era a opinião unânime do Povo: chegara o Justiceiro, o vingador esperado”.²⁶⁶

Se todo homem é constituído de experiências conscientes e inconscientes e se a Natureza sempre está carregada de valor religioso, nunca exclusivamente natural, Suassuna cria Quaderna a fim de expressar um mundo interior, com o intuito de cantar o Sertão e, por meio deste, tocar o mistério religioso. *A Pedra do Reino* como toda forma literária é tentativa de entendimento do homem. A narrativa suassuniana parte da configuração mítica de um Brasil inventado, de um Nordeste em alegoria. Se nas palavras de Rachel de Queiroz “o Quaderna é o conceito que Suassuna faz dos homens, e a obra do Quaderna é o que ele espera dos homens”, então a festa literária (e por que não dizer cíclica, de eterno retorno, de eterna procura) presente na *Pedra do Reino* é igualmente uma busca do sagrado em seu espaço e tempo, uma modalidade plausível de ser no mundo.

²⁶⁵ Ibidem, p. 64.

²⁶⁶ SUASSUNA, p. 594.

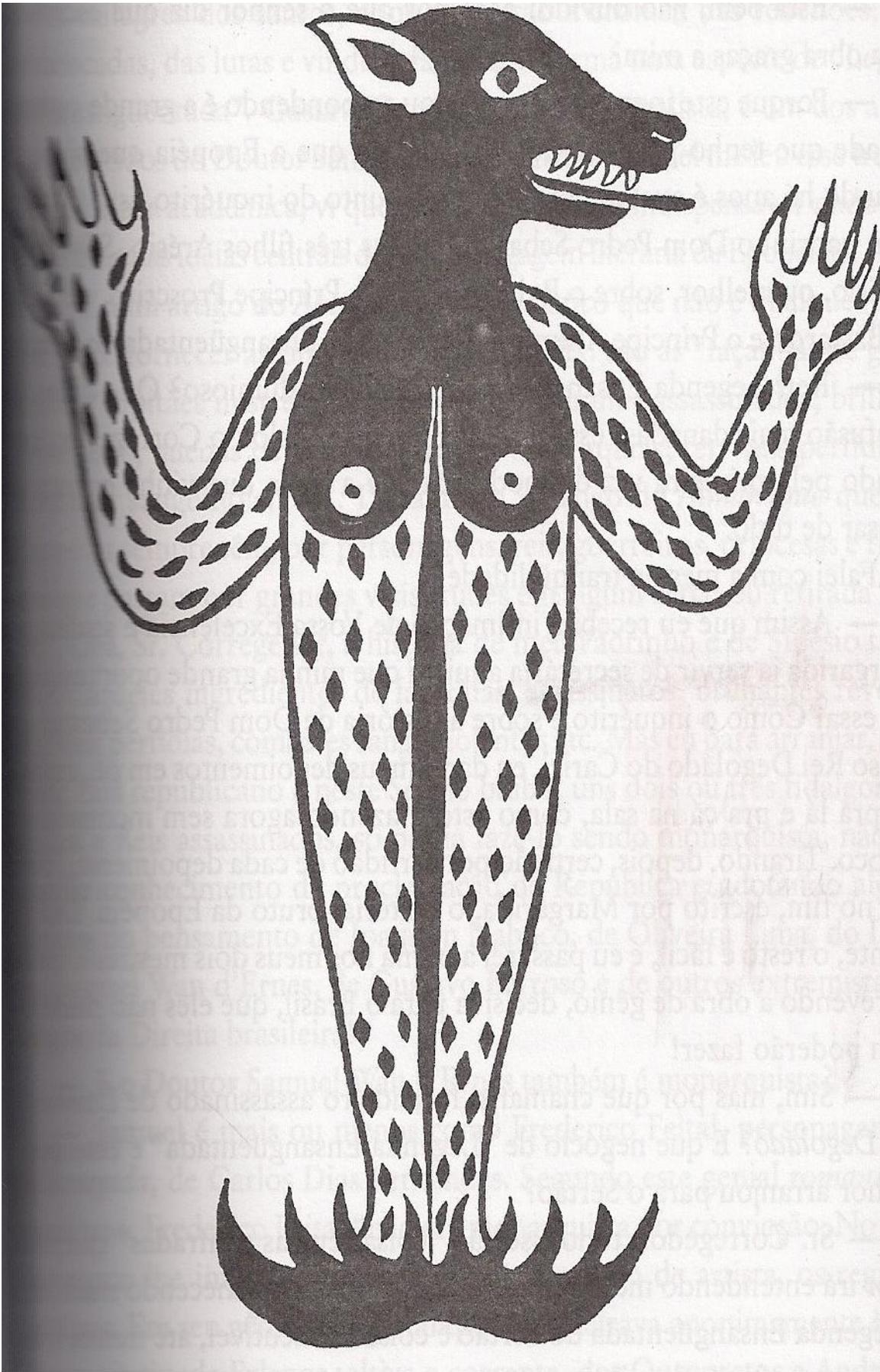
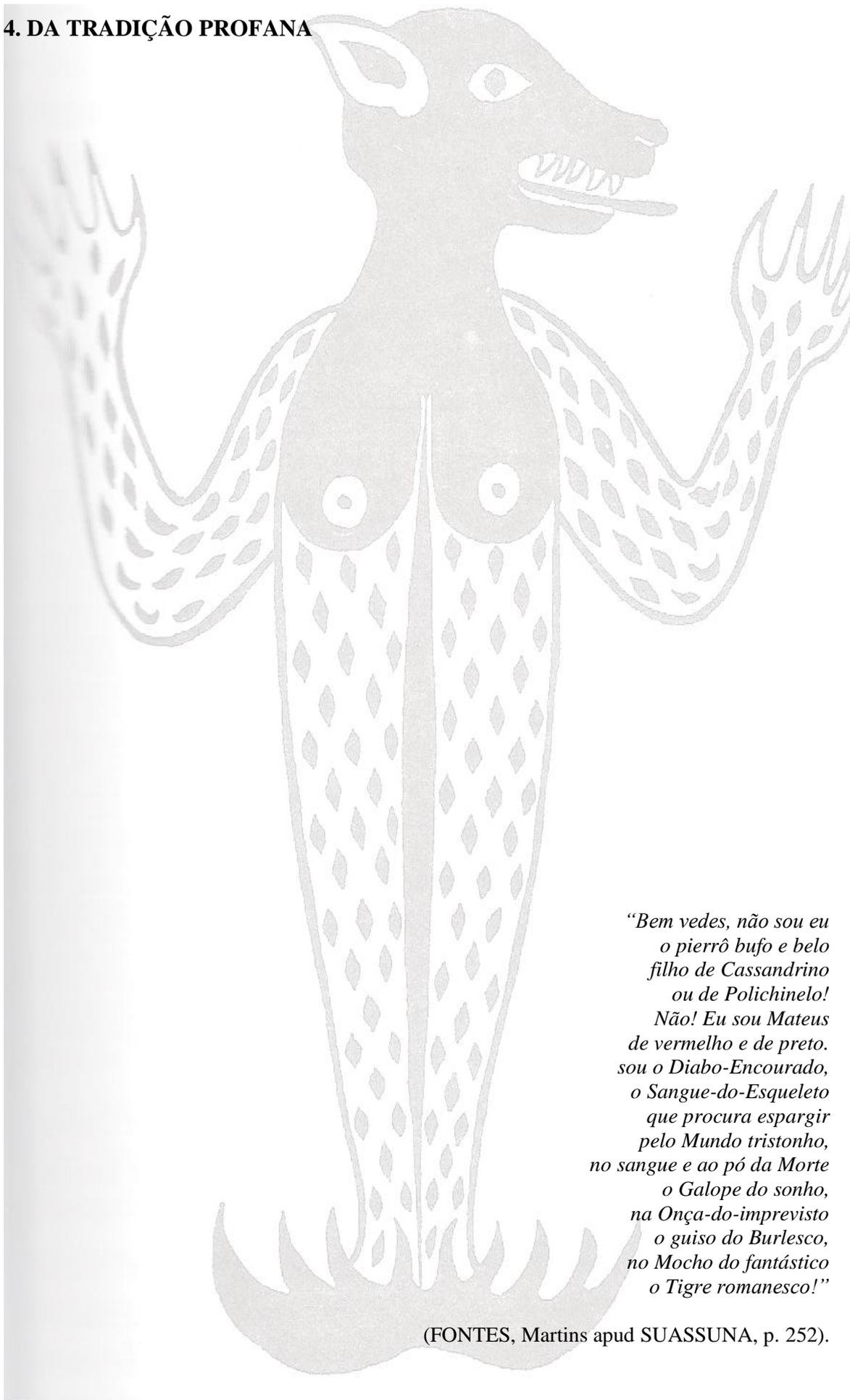


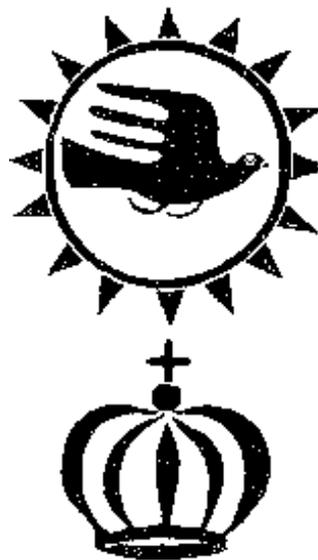
FIGURA 4. PROZIRIA, QUANDO MARCELO, COM NOME DE HIPUPRIAPA OU IPUPIARA, A BALTAZAR FERREIRA (SUASSUNA, p. 345).

4. DA TRADIÇÃO PROFANA



*“Bem vedes, não sou eu
o pierrô bufo e belo
filho de Cassandrino
ou de Polichinelo!
Não! Eu sou 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 guiso do Burlesco,
no Mocho do fantástico
o Tigre romanesco!”*

(FONTES, Martins apud SUASSUNA, p. 252).



No *Romance da Pedra do Reino* a fusão do sagrado e do profano é componente para o riso da narrativa. O sério e o religioso dos rituais católicos e do sebastianismo descritos durante o relato quadernesco são permeados de tom jocoso e de profano. Quaderna narra sua “demanda novelosa” a partir da esfera sagrada apresentando-nos um mito: uma saga familiar e o retorno do sebastianismo sob o viés da derrisão. O aspecto risível da narrativa, embora aliado às descrições de sangrentas guerras e mediado pela figura de Dom Sebastião, já é percebido desde as primeiras páginas. Ao iniciar o memorial dirigido aos brasileiros, sem exceção, de modo a comover também e especialmente “os magistrados e soldados do Supremo Tribunal, toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros”, e os escritores brasileiros principalmente, aqueles “Poetas-escrivães e Acadêmicos-fidalgos”, Quaderna define sua narrativa como “um pedido de clemência, uma espécie de confissão geral e uma apelação”. Os leitores, interpelados pelo narrador constantemente pelo qualificativo de “nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos”, já percebem que o narrador argumentará para contar os infortúnios decorrentes do processo em que se vê envolvido, “a guisa de apelo e defesa”, definindo-se como “modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão”. Pedro Dinis Quaderna apresenta-nos seu romance como “uma terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates nas

Caatingas”.²⁶⁷ Declara ser “Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil”.²⁶⁸ É decifrador por gostar de enigmas, adivinhas e astrologia; rei do Quinto Naípe, por ser apreciador do jogo de baralho; profeta, por criar uma liturgia cômica; e sua pretensão ao “Trono do Brasil” ocorre por meio da Literatura. A coroa desejada por Quaderna é a de escritor de uma “Obra Máxima”, seu reinado acontecerá por meio de delírio e de sonho no momento de sua posse na Academia Brasileira de Letras.

Quaderna, no instante da narração, encontra-se preso na cadeia de Taperoá e já anuncia a forma para escrever e narrar a sua história naquele recinto, ao confessar utilizar ameaças veladas e subornos para com o Cabo Luís Riscão. Por meio da burla e da trapaça lhe é concedido o privilégio de sair da cela comum para varrer o pavimento superior da cadeia, como declara:

O Cabo Luís Riscão é filho daquele outro, de nome igual, que morreu, aqui mesmo na Cadeia, em 1912, na chamada “Guerra de Doze”, num tiroteio da Polícia contra as tropas de Sertanejos que, a mando de meu tio e Padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, atacaram, tomaram e saquearam nossa Vila. Tem, portanto, o Cabo todos os motivos de má vontade contra mim. Mas como sou “de família de certa ordem” e lhe dou pequenas gorjetas, abranda essa má vontade de vez em quando. Hoje, por exemplo, quando fiz o pedido, ele me concedeu o cobiçado privilégio de preso-varredor. Abriu a porta de grades enferrujadas, trouxe-me para cá, deixou-me aqui sozinho, trancado, varrendo, e foi-se a cochilar na rede da sua casa, que fica no quintal da Cadeia. Aproveitei, então, o fato de ter terminado logo a tarefa e deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem.²⁶⁹

Um episódio como este poderia passar despercebido, pois não constitui fato imprescindível para o entendimento do romance, porém se faz necessário para caracterizar a personalidade manipuladora do narrador. Quaderna, espertamente, além de denunciar as improbidades do membro da polícia, que abandona o posto de trabalho e submete-se a subornos, faz uso de severa crítica às instituições oficiais e aproveita para dirigir-se ao leitor bajulatoriamente. Tudo pensado e articulado por meio de

²⁶⁷ SUASSUNA, p. 35.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 33.

²⁶⁹ *Idem*.

argumentação arguta e implicitamente mal intencionada. Ainda com o objetivo de trazer o leitor para seu lado do jogo, esclarece:

Para que ninguém julgue que sou um impostor vulgar, devo finalmente esclarecer que, infeliz e desgraçado como estou agora, preso aqui nesta velha Cadeia de nossa Vila, sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança, (...) mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e *cabras* da Pedra do reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1935 a 1938, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino.²⁷⁰

Com base no fragmento verificamos a alusão a Dom João Ferreira, o Execrável, um dos membros da linhagem quadernesca²⁷¹, responsável pela “herança de sangue e decreto divino”. Cabe esclarecer que esse personagem é referido por Quaderna como um dos imperadores messiânicos que atuaram nos episódios sangrentos relativos às degolas acontecidas na “Serra do Reino”, “Serra do Padre” ou “Serra do Catolé”, região possuidora de duas rochas ou monólitos gêmeos conhecida por “Pedra do Reino”.²⁷² O local, segundo Quaderna, foi palco para várias degolações de fanáticos crentes de que a

²⁷⁰ Ibidem, p. 34. Nota-se a referência por meio de iniciais maiúsculas quando o narrador menciona os reis que ele considera verdadeiros, não acontecendo o mesmo com a grafia correspondente à caracterização dos membros da Casa de Bragança, que ele afirma serem impostores do trono brasileiro. O uso de maiúsculas em substantivos comuns e no meio de frases constitui, ao longo de todo o romance, característica da escrita de Suassuna, quando o escritor quer ressaltar personagens e os qualificativos destes, considerados importantes em seu reino literário. Na maioria dos casos, ocorre com as palavras Rei, Reino, Sertão, Sertanejo, Padrinho, Santo, Morte, Onça, entre outros.

²⁷¹ Sobre a linhagem real de Quaderna, descreve os quatro Imperadores da família a fim de provar a descendência real. A régia história do narrador inicia na Serra do Rodeador, em 1819, ano em que aparecem “três infantes sertanejos”: “O primeiro, Dom Silvestre José dos Santos, que morreu sem descendência, foi o primeiro varão de minha família a subir ao trono, com o nome de Dom Silvestre I, O Rei do Rodeador. O segundo era seu irmão, Dom Gonçalo José Vieira dos Santos. O terceiro foi meu trisavô, Dom José Maria Ferreira-Quaderna, primo-legítimo e cunhado dos outros dois, por ter se casado com a irmã deles, a Infanta Dona Maria Vieira dos Santos, em cujo ventre seria gerado meu bisavô, Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável.” SUASSUNA, p. 68. Todos os Impérios dos antepassados de Quaderna pregavam, segundo ele, a ressurreição de Dom Sebastião incitando o fanatismo e o derramamento de sangue.

²⁷² “A Pedra do Reino situa-se numa serra áspera e pedregosa do Sertão do Pajeú, fronteira da Paraíba com Pernambuco; serra que, depois dos terríveis acontecimentos de 18 de Maio de 1838, passou a ser conhecida como ‘Serra do Reino’. Dela descem águas que, através dos Rios Pajeú, Piancó e Piranhas, são ligadas a três dos sete Rios sagrados e três dos sete Reinos do meu Império.” SUASSUNA, p. 66.

volta de Dom Sebastião ao sertão dar-se-ia por meio do derramamento de sangue de inocentes que, assim, desencantariam o santo português.

Diante do exposto, verificamos o modo régio ²⁷³ da narração de Quaderna tratando os seus como Reis Sertanejos, sendo ele o último descendente e candidato a Imperador do Quinto Império da Coroa do Sertão. Dessa forma, o estilo narrativo de Quaderna é constituinte da atmosfera risível do romance, embora o sebastianismo contado pela história oficial não se caracterize como fenômeno jocoso, mas ligado à esfera do mito e do religioso. Sob narração fantasiosa, Quaderna caracteriza o primo Sinésio, segundo ele, reencarnação de Dom Sebastião, explicando, com isso, o envolvimento do narrador nos fatos relativos à aparição do “Alumioso”. Vale lembrar que, nos quatro Impérios anteriores ao de Quaderna, o Imperador Sertanejo, no momento exercendo a função de Rei, descrevia-se como escolhido da Divindade a fim de reencarnar o santo messiânico. O mesmo não ocorre no chamado Quinto Império, do qual o protagonista é pretendente ao trono. Neste, em vez do candidato a Imperador ser uma única pessoa dentre os descendentes da linhagem dos Ferreira-Quaderna, na verdade, são dois os que disputam o trono: Quaderna, almejando tal posição ao personificar o Reino em Literatura, e o primo Sinésio, segundo o protagonista, reencarnando D. Sebastião, que parodiado da História portuguesa à narrativa é tido por alguns personagens como santo. Portanto, há um Rei sagrado, Sinésio, e um Rei profano, o palhaço Quaderna. O primeiro governará o Sertão a fim de defender o Povo, e o segundo será o Rei Literário, o decifrador iluminado, o profeta e escrivão, o rapsodo-acadêmico. Vejamos a forma como o narrador apresenta a sua fidalguia ligada à do Rapaz-do-Cavalo-Branco:

Era assim que, aos poucos, o Trono da minha família ia empeçonhando e glorificando meu sangue, até que eu chegasse a ser “o prodígio e encantamento” que sou hoje; e foi por isso que, quando o Rapaz-do-Cavalo-Branco reapareceu miraculosamente entre nós, meu sangue estava preparado e eu ousei a me meter, apesar de toda a minha covardia, em sua terrível Desventura. ²⁷⁴

Sobre o profano já destacamos anteriormente a definição de Mircea Eliade: oposição à dimensão sagrada. Para esse autor, *o sagrado e o profano são modalidades*

²⁷³ *Modo régio* diz respeito ao estilo de escrita de Quaderna, cujo tom narrativo e elevado lembra a epopéia, além de transformar personagens em reis e o Brasil em Império.

²⁷⁴ SUASSUNA, p. 69.

de experiência no mundo, são situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história.²⁷⁵ Para Eliade, o *homem profano* conserva comportamentos do *homem religioso*, porém, aquele “é o resultado de uma dessacralização da experiência humana”. Se a dimensão profana inclui a sagrada, justifica-se que na Antiguidade, na Idade Média e na era Moderna, o teor dos rituais e das festas pertença a essas duas categorias. Partindo dessa premissa, o profano não pode ser entendido fora do sagrado e, no caso da narrativa de Suassuna, o riso profano permeia o mito sagrado promovendo o riso.

O objetivo a demonstrar é como o riso se comporta ao longo dos tempos, seja no romance de Ariano Suassuna, ou em rituais religiosos ou não. Não é fazer uma história do elemento risível, haja vista ser o nosso recorte medieval aplicado *residualmente* à narrativa d’*A Pedra do Reino*. Porém, vale um breve apanhado das principais significações do riso ao longo do medieval, a fim de perceber modificações e nuances distintas a respeito desse elemento. O objetivo é verificar suas remanescências no *imaginário* de *A Pedra do Reino*, já que nossa hipótese é demonstrar como o romancista paraibano recupera a *mentalidade* medieval, transfigurando-a em literário e mesmo, por meio do inconsciente, como a *mentalidade* profana do medieval, ainda vigorante, pode ser percebida sob *resíduo* cultural no riso de Suassuna.

Com a finalidade de apontar o riso em antigos rituais, José Rivair Macedo se pronuncia: “se a hipótese de uma sacralização do riso na Antiguidade não parece convincente, parece certa a associação entre o riso e certas celebrações e/ou cerimônias arcaicas”.²⁷⁶ Com o intuito de observar o risível em várias sociedades, o medievalista

²⁷⁵ Mircea Eliade define as dimensões sagrado e profano com base no conceito de mito. Para ele, o fato mítico equivale a uma situação cósmica, a um exemplo a ser seguido, a um acontecimento primordial e real. Em vez dos personagens serem humanos, na narrativa mítica, eles são deuses e heróis. De acordo com Eliade o mito é sempre a narração de uma criação e, por meio deste, “conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das *realidades*, do que aconteceu *realmente*, do que se manifestou plenamente. É evidente que se trata de realidades sagradas, pois o *sagrado* é o *real* por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar (...) Nenhum deus, nenhum herói civilizador jamais revelou um ato profano. Tudo quanto os deuses ou os antepassados fizeram – portanto tudo o que os mitos contam a respeito de sua atividade criadora – pertence à esfera do sagrado e, por consequência, participa do *Ser*. Em contrapartida, o que os homens fazem por própria iniciativa, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória, enfim irreal.” ELIADE, Mircea. Op. cit, p. 85.

²⁷⁶ MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre: São Paulo: Ed. UFRGS: UNESP, 2000. p. 34. Sobre a presença de uma sacralidade ou não para o riso, Macedo se baseia na análise d’*O Asno de Ouro*, de Apuleio: “A partir das informações de Apuleio, poderíamos pensar na existência de um deus denominado “riso” durante a Antiguidade? O testemunho do escritor latino teria algum valor documental no tocante às práticas e crenças religiosas daquele tempo, ou a referida passagem diria respeito apenas ao plano da criação ficcional?” Ibidem, p. 33. Rivair destaca dois estudos a respeito do riso na narrativa de Apuleio. O primeiro de Jean Beaujeu sobre as tradições religiosas retratadas em Apuleio. Cf. BEAUJEU, Jean. “Les Dieux d’Apulée”. In: *Revue de l’Histoire des Religions*, CC-4, p.

aponta esta presença em rituais arcaicos de culturas tribais e africanas. José Rivair demonstra também a existência do riso na Antiguidade e nas sociedades tradicionais contemporâneas. Para ele, o riso é capaz de contrair conotações diferentes das atribuídas às sociedades modernas, porém, é indiscutível, segundo sua perspectiva, a presença da derrisão nessas épocas.

Partimos do riso dos deuses e dos mitos dos gregos antes de mencioná-lo no medievo, sobre o qual nos deteremos, por ser o recorte escolhido para essa análise. Porém, ingênuo seria não adentrar os primórdios do riso para, posteriormente, entendê-lo no período medieval. Segundo Georges Minois, na sociedade grega, o riso é uma marca divina, já que, no século V a. C, o filósofo Próclus fala a respeito de um poeta órfico relacionando o nascimento dos deuses ao riso da divindade soberana, além de sugerir a relação entre o nascimento dos homens e as lágrimas dessa divindade. Portanto, segundo esse prisma, “o universo nasceu de uma enorme gargalhada”. Tal alegoria mítica não se propõe a explicar o início dos tempos, representa apenas, de modo literário, nosso desconhecimento a respeito das origens do ser.

A origem divina atribuída ao riso era comum também no Oriente Médio, Fenícia, Babilônia e Egito.²⁷⁷ Na sociedade grega, de acordo com Minois, o riso é alegre apenas para os deuses, pois, em relação aos homens, está associado à morte, e atrelado, portanto, ao sofrimento. O riso está presente nas festas gregas, é tido como contato íntimo com o mundo divino, garante a proteção dos deuses, e simula um retorno ao caos original: “na festa grega antiga, o riso, ritualizado, é um meio de exorcizar a desordem, o caos, os desvios, a bestialidade original.”²⁷⁸ Dessa forma, a festa adquiria um teor fundamental, não simplesmente associada à diversão. Como exemplo do riso nos gregos, citamos os rituais dionisíacos, a comédia de Aristófanes e o riso arcaico à época de Homero. O riso de Dionísio é comumente associado à embriaguez, à loucura e

385-406., 1983. O segundo estudo apontado por Rivair é o de Silvia Milanese, sobre o culto ao deus *Risus*. Cf. MILANESI, Silvia. “Outres enflées de rire; a propos de La fête du dieu Risus dans les Métamorphoses d’Apulée”. *Revue de l’Histoire des Religions*, v. 209, n. 2, p. 125-147, 1992. Para José Rivair Macedo, diante dos estudos citados, tudo leva a crer que a evocação do deus *Risus* em *O Asno de Ouro* constituísse apenas um recurso literário na construção da narrativa romanesca.

²⁷⁷ Sobre o riso em sociedades antigas Minois expõe: “Nós os reencontramos na Fenícia, onde um riso ritual acompanha o sacrifício de crianças, na Babilônia e no Egito, onde os sacerdotes de Tebas saúdam os benesses do Nilo com uma gargalhada. Nesses países, o riso pertence à deusa Maat; ele manifesta a alegria de viver, a confiança no futuro, o combate contra os poderes da morte.” MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, UNESP, 2003, p. 22.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 33.

à ilusão.²⁷⁹ Os rituais em honra a Dionísio, conhecidos por *bacanais*, tinham por características a inversão dos comportamentos e da ordem, e propunham a igualdade entre homens e mulheres, eliminando as diferenças existentes. Depois da inversão de rituais estabelecidos, seguia a ordem.

O remanescente do riso dos gregos explica a origem do ser e o início dos tempos, sendo este, tema *residual* da narrativa de Suassuna, pois a origem do povo brasileiro e de sua sagrada fidalguia é pautada na hilaridade do narrador, e, ao modo grego, cria um mito exorcizador da desordem, do caos do mundo e do Sertão. Sinésio e Quaderna são os dois Imperadores do Quinto Império. O primeiro, Messias eliminador das diferenças e do subjugo sertanejo. O segundo é Salvador da memória do povo, guardião da cultura popular castanha e híbrida, representa a busca da identidade nacional por meio da arte. Como nos gregos, o riso do romance vem aliado à morte e ao sofrimento dos homens, no caso da narrativa suassuniana, o contato com a Divindade ocorre por meio da degola e do sangue de inocentes. O riso no memorial de Quaderna não é simbolizado somente pela diversão, alia-se à loucura e à ilusão dionisíaca do narrador. É o sagrado dos deuses recebendo a dimensão profana do homem.

Essa associação do religioso pelo riso também é aparente em Aristófanes que, em oposição à “comédia nova” de Menandro, é devedor do riso agressivo do *kômos* e inscreve-se igualmente na tradição dionisíaca. Oferece um riso crítico, no qual até os deuses são afetados. Para Georges Minois, o riso de Aristófanes é devastador, e toca não só nos aspectos alegres da festa, nele reside também o sério.²⁸⁰ Nas palavras de Minois a explicação:

²⁷⁹ Sobre o ritual em oferenda ao deus Dionísio, vejamos as palavras de Georges Minois: “Tudo isso aparece ainda mais nas dionisíacas dos campos, que aconteciam em dezembro nas comunidades rurais da Ática. Os camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão cantando refrões zombeteiros ou obscenos e carregando um enorme *phallos*, símbolo da fecundidade. A festa termina por um *kômos*, saída extravagante de bando de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes. É da *kômódia* que vem a comédia, os *kômodoi* eram os comediantes. É reveladora essa associação do riso com a agressão verbal, com as forças obscuras da vida, do caos, da subversão, cujos ecos se reencontram no Carnaval e no “charivari”, aliás, Aristóteles via nos cantos fálicos dessas dionisíacas dos campos a origem da comédia. Acrescentemos que, no fim de cada comédia, o coro tinha por hábito sair em grande tumulto, o que também lembra o caos original.” MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, UNESP, 2003, p. 37.

²⁸⁰ “Aristófanes é, antes de tudo, um pensador político, que queria provocar reflexão nos meandros do poder. Segundo Susana Saïd, o uso do grotesco seria, para ele, uma maneira de denunciar a degradação do político e de fazer passar sua mensagem antidemocrática (...) Aristófanes é um conservador, voltado para o passado, para uma mítica idade do ouro. A ressalva não é insignificante: a função do riso, de início, era conservadora e não revolucionária. Como na festa, o riso da comédia visa ao confronto da norma, a repetir um rito fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social. Ele censura os mantenedores da ordem antiga apontando o dedo da derrisão para os perturbadores. Em Aristófanes, os ataques pessoais, muito precisos, contra os homens políticos permitem calcar aos pés, como nas festas,

O riso devastador de Aristófanes não deixa nada de pé; sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obscuro, por mais cru que ele seja. Sexualidade sem freio, escatologia: não é grande lição de humildade lembrarmo-nos, pelo riso, de que as condutas mais sublimes enraízam-se na matéria e no instinto, que partilhamos com as bestas?²⁸¹

Aristófanes e Suassuna, ambos construtores de um riso cínico, crítico. Se nesses autores as instituições são atacadas pelo riso censurador, isso constitui forma de buscar a ordem para o caos do mundo. No fim do século V a.C., o riso duro e agressivo cede lugar ao mais contido e civilizado. A democracia grega persegue Aristófanes, não tolera a derrição agressiva do autor. Com a crise dessa democracia, o riso se dirige a novos alvos, os temas devem ser brandos e priorizar o aspecto particular, os vícios e as paixões. Com relação aos poemas homéricos, rir é uma maneira de afirmar o triunfo sobre o inimigo. Dessa forma, chegando a afetar a honra, passa a ser temido e, em Sófocles, segundo Minois, é o elemento central do trágico, passando a ser mediado pelo relato. No dizer do teórico, assim é expresso o riso no período arcaico:

O que é certo e surpreendente nesses períodos arcaicos é que o riso passa pela mediação do discurso; ele já é um riso de segundo grau, intelectualizado e, portanto, manipulado, instrumentalizado. É um riso de palavra, voluntariamente desencadeado, com finalidade precisa. p. 44. (...) o riso arcaico nem sempre está impregnado de gravidade e agressividade. O riso como simples válvula de escape, o riso como acolhida, o riso de sedução, o riso de ternura existem também, mesmo entre os deuses.²⁸²

Esse riso de cultura, mediado pela linguagem, cede lugar ao irônico a partir do século IV a.C., porém, com *resíduo* dionisíaco iminente. Nessa época era necessário rever os mitos e corrigi-los. Com Platão é impensável o riso dos deuses. O riso divino passa a ser unicamente alegórico. A comédia de Menandro, umas das máximas do período, propõe um riso de bom tom, acata as normas sociais, alia-se às convenções e a moral é preservada. Em vez do riso amedrontador, a preocupação, nesse momento, é afugentá-lo, a fim de ocupar, na vida social, o papel de distração do espírito. Se antes ria-se ruidosamente, a partir do quarto século antes de Cristo, o riso aparece discreto.

uma espécie de ritual de inversão, de vida política às avessas.” MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, UNESP, 2003, p. 39-40.

²⁸¹ Ibidem, p. 39.

²⁸² Ibidem, p. 44-47.

Surtem no período o riso cético de Demócrito e o cínico de Diógenes, ambos devedores de Sócrates.

Herdeira da ironia socrática é a comédia luciânica. Luciano de Samósata nascido por volta de 120, na Ásia Menor, é o zombador de tudo e de todos: “Luciano, que zomba dos zombadores, ri dos que riem e duvida do ceticismo, atinge a negação absoluta, o nada.”²⁸³ O mundo divino não é poupado na comédia luciânica, o dom de rir não é mais dos deuses, volta-se contra eles: “Luciano tem um riso ainda mais inextinguível que o dos deuses, com o riso ele arrasa o céu, os mitos e todas as divindades assustadoras (...) Os imortais tornam-se ridículos títeres que se queixam de seu trabalho e brigam.”²⁸⁴

Havia também o riso sério dos estóicos, simbologia da fraqueza. Para esses pensadores, o riso é vulgar, bobo, e marca de impotência, uma confissão de fracasso. Surge Aristóteles com sua máxima: “nenhum animal ri, exceto o homem”. Com ele, rompe-se o riso agressivo, arcaico, de zombaria: “Só se pode rir de uma deformidade física se ela não for sinal de dor ou doença. O riso só é aceitável em pequenas doses, para tornar mais agradável à conversação, com brincadeiras finas e que não magoem.”²⁸⁵

O riso dos latinos está por toda parte no mundo romano, sendo a sátira sua verdadeira expressão. Atinge uma dimensão nacional e seus alvos preferidos são, essencialmente, os espíritos tradicionais: “a sociedade romana é profundamente conservadora, e todos os grandes satíricos latinos são igualmente conservadores e asseguram seu sucesso pela causticidade rústica e pelo apego às tradições.”²⁸⁶ Além do riso político do século II, houve também o riso grotesco do primeiro século de nossa era. Esse riso não era propriamente uma brincadeira, o medo e a inquietação a ele estavam associados: “surge de uma reação de medo diante da realidade, que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa.”²⁸⁷

²⁸³ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, UNESP, 2003, p. 67.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ Ibidem, p. 73.

²⁸⁶ Ibidem, p. 87.

²⁸⁷ Ibidem, p. 94.

No riso popular das festas, chamam atenção as saturnais e as lupercais. As primeiras, inicialmente foram limitadas ao dia 14 das calendas de janeiro, ou seja, 17 de dezembro, antes do calendário juliano. Posteriormente, passaram de 17 a 19 de dezembro e, por fim, de 17 a 23 daquele mês. Tal período corresponde ao vazio entre o ano lunar, que rege o calendário oficial, e o ano solar, que rege o calendário dos trabalhos agrícolas. São festas baseadas em rituais de inversão. Nesse período são permitidas grosserias e obscenidades, dando-se um retorno ao mítico, conforme demonstra Georges Minois no fragmento a seguir:

Esses poucos dias representam um vazio, um período roubado à direção de Zeus, soberano atual dos deuses e dos homens, e durante o qual Cronos-Saturno, o senhor do tempo, retoma sua posição dominante. O reino de Saturno foi, segundo os mitos, a idade de ouro. Trata-se, portanto, de um retorno ao mítico a essa época feliz e desaparecida, época de igualdade, de abundância, de felicidade. A alegria propiciada por esse retorno periódico manifesta-se pelo riso, e o riso alimenta-se dos rituais e das práticas que acompanham essas festas.²⁸⁸

Os rituais de inversão das saturnais duram até a eleição de um rei cômico, responsável por provocar o riso durante aquela semana. Esse costume persiste até a época do Baixo Império. Já o riso das lupercais, em meados de fevereiro, simboliza um renascer à nova vida, representa a simulação de um sacrifício, seguido de riso explosivo:

se matam cabras e trazem jovens de famílias nobres que são tocados, na frente, com a faca manchada do sangue das cabras imoladas e, em seguida, enxugam-nos com lã molhada no leite, e os rapazes devem começar a rir depois que lhes secam a frente; feito isso, corta-se o couro das cabras, fazendo correias com ele. Eles pegam as correias nas mãos, saem correndo pela cidade, nus, exceto por um pano que lhes cobre as partes íntimas, e batem com essas correias em todas as pessoas que encontram em seu caminho. Mas as mulheres jovens não fogem deles, mas ficam felizes por ser surradas, acreditando que isso as ajuda a engravidar facilmente.²⁸⁹

²⁸⁸ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, UNESP, 2003, , p. 97.

²⁸⁹ PLUTARCO Apud MINOIS, Georges. Op. cit, p . 99.

O papel catártico do riso também pode ser assistido nas comédias de Plauto e de Terêncio. Devedor de Menandro, seu riso é corriqueiro, seus personagens são títeres manipulados como marionetes previsíveis. As ações destes são caricaturais, provocando o riso que zomba dos costumes romanos. É um riso de desrecalque, seu fim é descarregar os pesares da alma romana.

Para fazer uma comparação do riso suassuniano com o dos antigos é necessário esclarecer alguns aspectos relativos à vida do autor, em relação à presença da “morte” em sua obra. Mas, *a priori*, destacamos ser o riso nas duas realidades, na Antiguidade e no universo suassuniano, carregado de conotações semelhantes. No romancista brasileiro, como em Sócrates, há o riso mediado pelo discurso, o riso de segundo grau, o riso de palavra, sendo não mais somente um modo de estar no mundo, mas a procura de atingir uma finalidade precisa por meio da derrisão. Na obra de Suassuna, especialmente no romance narrado por Quaderna, ocorre a construção de um Reino, o literário. A arte é a válvula de escape e tem na gargalhada a forma de apaziguar o sofrimento do homem no mundo. Como na sociedade latina, Ariano buscou o riso denunciador de uma sociedade conservadora e oficial, como a que condenou seu pai pela morte de João Pessoa ²⁹⁰, a mesma que fez surgir a oposição erudito-popular ²⁹¹, oficial e não oficial. O

²⁹⁰ João Suassuna, ex- governador da capital da Paraíba, pai de Ariano, foi assassinado no Rio de Janeiro em 9 de outubro de 1930 em decorrência da possível culpa pela morte de João Pessoa e como consequência das lutas políticas na Paraíba. Ariano Suassuna, oitavo filho de uma família de nove estava na época com três anos de idade. “ Após a morte de João Pessoa (assassinado a 26 de julho de 1930, no Recife, por João Dantas, aliado político de João Suassuna), Suassuna, que era Deputado Federal, viu-se obrigado a ir ao Rio de Janeiro, defender-se da acusação de cúmplice do assassinato. A acusação não tinha o menor fundamento. O motivo do crime de João Dantas foi passional. A acirrada perseguição que João Pessoa, então governador, promoveu contra João Dantas e seus familiares culminou com a publicação, no jornal do governo, *A União*, de uma série de cartas amorosas trocadas entre Dantas e sua amante, Anaíde Beiriz. A intenção de João Pessoa era manchar a honra de seu inimigo político de forma definitiva, e João Dantas não perdeu aquela atitude. João Suassuna era tão inocente quanto Augusto Caldas, cunhado de João Dantas. Com este preso e também assassinado na Casa de detenção do Recife, a 6 de outubro de 1930. João Suassuna fora avisado de que, se viajasse ao Rio de Janeiro, tentariam assassiná-lo. Mesmo assim não se intimidou. Viajou armado, pensando que, se tentassem matá-lo o abordariam pela frente, como João Dantas abordou João Pessoa. Mas o pistoleiro contratado para o serviço atirou pelas costas.” NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999, p. 184.

²⁹¹ Embora a proposta do Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna seja criar uma arte erudita de bases populares, a oposição erudito-popular é entendida pelos integrantes do movimento como uma denominação típica de povos que dominam outros, ou seja, o erudito é assim denominado, pelo veículo oficial, como a arte dos portadores da, então, cultura oficial, enquanto que, o popular diz respeito à cultura colocada à margem da oficial. Por não concordar com essa oposição, os armorialistas, pela voz de Carlos Newton, se pronunciam da seguinte forma: “Não seria errado afirmar, de forma bastante sucinta, que toda a Teoria Armorial se fundamenta no conceito do nacional e do popular, sendo o nacional só entendido enquanto o popular ou o erudito que neste se baseia, perscrutando as raízes do popular e identificando-se espiritualmente com ele. O popular é vinculado, nesta mesma Teoria, ao que Ariano chamou de “quarto estado”, ou seja, àquela parcela majoritária do nosso Povo, constituída pela grande maioria de analfabetos, semi-alfabetizados, e despossuídos desse País (...) Quanto ao erudito, vincula-se à

riso de Suassuna é construído pelo medo da realidade, por isso, ao modo de Plauto, cria o mundo irreal, povoado de marionetes. É a forma de criticar o mundo real, o oficial, o caricato e burlesco²⁹².

Nosso breve relato da história do riso, por ser recorte, ocupou-se de alguns casos e excluiu outros. Finda com a acepção do elemento risível na Idade Média, período entendido por nós como *residual* na obra do autor escolhido para este trabalho. Segue-se mais demoradamente o riso medieval. O medievo religioso sempre compartilhou o riso, em alguns momentos expulsando-o inutilmente, em outros aceitando-o inevitavelmente. O sagrado e o profano são lados de uma mesma moeda, e o riso inseriu-se entre esses dois opostos.

4.1 O riso suassuniano: *visão trágica do mundo?*

Carlos Newton Júnior, ao analisar a poesia de Ariano Suassuna, alerta para o fato de ser a obra do artista paraibano uma associação integrativa e sistêmica, sendo necessário para entendê-la, que se leve em conta todos os gêneros literários e extra-literários pelos quais o autor enveredou: a poesia, a prosa, o teatro, a pintura, o desenho, a tapeçaria. Em outras palavras, não se pode analisar um livro de Ariano Suassuna sem termos a visão total da obra desse escritor. Para compreender o universo suassuniano é preciso obedecer ao princípio da integração das artes, ou seja, estabelecer relações com os diversos gêneros de arte que Suassuna produziu. Outro argumento levantado por Newton Júnior é o de que toda a obra de Ariano, inclusive as produções cômicas, está pautada numa *visão trágica do mundo*. Para o crítico, esse viés trágico é associado ao *Sentimento Trágico de Vida*, de Miguel de Unamuno²⁹³ e decorre de três pilares: *O pai*,

outra parcela constituinte do nosso Povo, uma parcela minoritária, composta por elementos cuja formação é distinta dos da primeira, diferença engendrada, em parte, por motivos de natureza econômica. NEWTON JÚNIOR, Carlos. “O Movimento Armorial e a arte brasileira”. In: *A ilha barataria e a ilha Brasil*. Natal: Ed. Universitária da UFRN, 1995, p. 19. Para os pesquisadores da *Teoria da Residualidade*, a oposição também não define nenhuma arte superior a outra, esses pesquisadores preferem acreditar que toda arte dita erudita pela cultura oficial, parte do viés popular, ou seja, a gênese do erudito está no popular.

²⁹² Uma outra oposição muito ressaltada por Ariano Suassuna é real *versus* oficial. Ele parte de uma citação de Machado de Assis que considera o *Brasil real* revelador dos melhores instintos, enquanto que o *Brasil oficial* é caricato e burlesco.

²⁹³ De acordo com Carlos Newton Júnior, para Miguel de Unamuno, o sentimento trágico da vida surge no homem quando ele se vê no fundo de um abismo: “no fundo do abismo, o desespero sentimental e volitivo e o cepticismo racional se vão encontrar frente a frente, abraçando-se como dois irmãos. E é deste abraço, um abraço trágico, isto é, entranhadamente amoroso, que vai jorrar uma fonte de vida séria e terrível”. UNAMUNO, Miguel de. Apud NEWTON JÚNIOR, Carlos, 1999. Op. cit, p. 157.

o exílio e o reino. A morte do pai, João Suassuna, em 1930, constitui, para Carlos Newton, a chave decifradora do *imaginário* da obra de Ariano Suassuna. O *exílio* suassuniano, de acordo com o crítico, é forçado, pois o dramaturgo sai, retirante, a perambular com a mãe e os irmãos pelo sertão da Paraíba até fixar-se no Recife, por conta das perseguições políticas decorrentes da morte do patriarca. Vejamos como Newton Júnior se refere ao sentimento de exílio manifesto na *visão trágica do mundo* em Suassuna:

Um exílio existencial – o mundo visto como um lugar de sofrimento, privações, dificuldades de toda ordem. O mundo visto como uma cadeia, na qual todos nós nos encontramos, previamente condenados por um crime que não cometemos, à espera do julgamento e da sentença.²⁹⁴

Dessa forma, Ariano é um sertanejo exilado na cidade depois de inúmeras perdas familiares e econômicas, tendo sua mãe, Dona Rita, sido obrigada a vender propriedades e fazendas da família para criar os filhos. O *reino* apontado por Newton Júnior refere-se à construção da literatura pelo escritor, meio encontrado por Suassuna para falar de suas dores. Por Newton, vejamos o *reino* descrito:

Como consequência e coroamento do trágico, ou como um amadurecimento do próprio estar-no-mundo, surge a perspectiva do *reino*. Este reino não deixa de ser utópico. Trata-se de uma “utopia de futuro” baseada em uma utopia de passado” (...) O reino será o lugar de todos os lugares, lugar onde o mundo adquire sentido.²⁹⁵

O *Sentimento trágico de vida*, criação de Unamuno, segundo Carlos Newton, está presente na obra do dramaturgo. Essa visão trágica de fracasso diante da Morte pode ser captada no folheto “A Visagem da Moça Caetana” e, segundo Suassuna, constitui o núcleo do livro, a chave de todo o enigma de *A Pedra do Reino*. Esse capítulo-folheto foi escrito a partir da reelaboração em prosa de um poema anterior à escrita do livro, especialmente para compor essa parte do romance. Vejamos:

A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pêlo fulvo do

²⁹⁴ NEWTON JÚNIOR, Carlos, 1999, p. 19.

²⁹⁵ Ibidem, p. 20.

Jaguar, o pêlo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua fecha aurinegra e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue. Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas – tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue; o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol Malhado do Divino com seu Gavião de ouro. Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola: a Prisão já foi decretada! Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado. O estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensangüentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados.²⁹⁶

Essa passagem, visivelmente um poema em prosa de acentuada dimensão lírica, além de núcleo do livro, é o cerne da obra de Suassuna. Constitui desafio a qualquer decifrador, inclusive para Quaderna, pois, diz respeito ao sonho-visagem do narrador depois de um almoço. Refere-se a uma aparição da Onça Caetana, símbolo da Morte na narrativa, que, vestida de vermelho, aparece ao protagonista sob forma de mulher fascinadora e cruel, e grafa a fogo tais palavras nas paredes da sala da biblioteca do narrador. Ao mesmo tempo em que Caetana anotava o enigma, Quaderna o copiava antes de acordar do sonho. Vejamos como Pedro Dinis descreve o episódio ao despertar:

À medida que eu copiava, eu me sentia cada vez mais ameaçado. De repente, dei um grito e acordei. A moça tinha desaparecido e eu estava, realmente, escrevendo no papel coisas desconexas. O que eu escrevia ao mesmo tempo era e não era o que eu escrevera. Tentei então, acordado, fazer coincidir mais o que estava escrito com o que ainda recordava das palavras na parede. O resultado não era o mesmo. Um certo conteúdo de ameaça não aparecia, e o ambiente em que tudo aquilo era realmente eficaz desaparecera com o sonho. De qualquer modo, o que consegui reproduzir foi o seguinte, que transcrevo aqui porque é, também, peça importante do processo.²⁹⁷

²⁹⁶ SUASSUNA, p. 306.

²⁹⁷ Idem.

Ao acordar, na tentativa de reproduzir o enigma da Morte reescrevendo-o em prosa para o seu memorial, Quaderna utiliza o mesmo procedimento criativo de Suassuna, que, buscando no popular as referências, sua matéria-prima, reescreve os folhetos do Romanceiro e os espetáculos do Nordeste, já que a criação da literatura Armorial é a citação intertextual. Como na de Quaderna, na escrita de Suassuna também é difícil coincidir o já escrito, pois o resultado da reprodução não é o mesmo. É o fracasso da linguagem que assola o escritor, pois o real lhe parece impossível de ser reproduzido. Ao artista resta recuperar a *memória* do escrito. Se a captação do real não pode ser realizada sob forma textual, é conseguida pelo *imaginário* de um povo, transcrito no plano literário porque produto de cultura, recriado, adquirindo novos sentidos.

Constitui um desafio entender o logogrifo suassuniano, sua poesia é hermética e enigmática, como ele mesmo reconhece: “ Em primeiro lugar é uma questão de gosto. Eu não gosto de poesia muito clara. Então, minha poesia é carregada de imagens, de metáforas, portanto, meio difícil. Schelling dizia que a poesia é feita dos melhores momentos e dos melhores espinhos.”²⁹⁸ Segundo Carlos Newton, a obra de Suassuna deve ser entendida em conjunto, um gênero “lançando mão sobre outro”. Esse armorialista defende a hipótese do gênero poético ser, no autor de *A Pedra do Reino*, o embrião dos demais, pois, sabe-se, o paraibano inicia a carreira primeiramente como autor de poemas.²⁹⁹ Dessa forma, Newton recomenda a leitura da obra suassuniana sob forma sistêmica, ou seja, no conjunto, devendo-se priorizar a leitura de todos os gêneros escritos pelo autor para entendimento satisfatório do artista.

A insistência em percebermos o trágico associado ao risível, e o sagrado ao profano, provém do caráter cômico da maior parte da obra de Suassuna. Em relação à prosa do autor, o caso é ainda mais curioso, por tratar-se esta de uma narrativa-síntese dos demais gêneros cultivados por Ariano. Sobre esta síntese, a qual recorre Suassuna em *A Pedra do Reino*, vejamos o que ele próprio nos diz: “Quando fui escrever *A Pedra*

²⁹⁸ SUASSUNA, Ariano. “Ao sol da prosa brasileira”. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, Op. cit, p. 32.

²⁹⁹ A produção poética de Ariano Suassuna tem início antes mesmo de sua atuação como dramaturgo. Sua primeira publicação ocorreu em 1945, com o poema “Noturno”, no *Jornal do Comércio*. Para Carlos Newton Júnior, um motivo, dentre inúmeros, de Suassuna ser tão desconhecido poeta, decorre do fato do escritor jamais ter-se dedicado exclusivamente à poesia, enveredando por gêneros diversos. Outro fato apontado pelo crítico para o desconhecimento por parte da crítica de Ariano poeta, é que os poemas de Suassuna foram publicados principalmente em jornais, limitando-se, em livro, a uma única publicação de tiragem reduzida e a uma antologia, *Seleção em Prosa e Verso*.

do Reino, eu estava querendo escrever um livro, um romance que expressasse meu mundo interior, no qual eu me realizasse, só isso. A literatura é minha festa, é ali que eu toco e danço”.³⁰⁰ De acordo com Suassuna *A Pedra do Reino* é junção declarada do *hemisfério Rei* e do *hemisfério Palhaço* idealizados pelo autor para definir-se, declarando ser essa narrativa mais literária que circense, porém, capaz de abarcar essas duas dimensões. Um universo complexo por ser, ao mesmo tempo, o do homem e o da

Obra :

O circo ainda hoje é uma coisa muito importante para mim. Isso porque 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*, ela 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. Na continuação da *Pedra do Reino*, da qual eu só publiquei *Ao sol da Onça Caetana*, o personagem se vê como um cruzamento de rei e palhaço. Também não sei se vocês repararam, mas o Palhaço da *Compadecida* representa o autor. Ele se apresenta como palhaço e acaba como cantador, cantando um verso de uma das histórias populares nas quais me baseei: “Meu verso acabou-se agora,/ Minha história verdadeira./ Toda vez que eu canto ele/ Vem dez mil réis pra algibeira./ Hoje estou dando por cinco,/ Talvez não ache quem queira”. É por aí. E lá ele diz que procura enfrentar a vida através do riso a cavalo e do galope do sonho. Quer dizer: essas são as duas faces, os dois hemisférios da alma do homem. Isto para mim é um princípio.³⁰¹

Sobre a passagem antes referida do folheto “A visagem da Moça Caetana”, associado às dimensões *pai, exílio e reino*, apontadas por Newton Júnior, arriscaremos uma possível interpretação do fragmento de importância tão destacada por Suassuna. Para tanto, resolvemos transcrever as partes e separá-las, a fim de buscar entendimento. A interpretação terá a finalidade de tentar entender a dimensão trágica na obra do autor e verificar como isso se processa em sua arte transfigurada em riso.

Vejamos no excerto: **“A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na**

³⁰⁰ SUASSUNA, Ariano. “Ao sol da prosa brasileira”. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, Op. cit, p. 41.

³⁰¹ Ibidem, p. 29.

taça de pedra dos Lajedos.” É necessário lembrar que essa passagem faz alusão à aparição da morte e representa o enigma enviado a Quaderna por Caetana em forma de sonho. Nesse momento da narrativa, o protagonista ainda não havia dado o depoimento ao Corregedor, portanto, pode ser, possivelmente, uma profecia mostrando ao narrador a incompetência deste diante dos fatos em devir. Nada mais Quaderna podia fazer, pois a sentença já estava dada, ele precisava depor. Ao narrador só restava a herança do que pudesse descobrir. O lajedo pedregoso descrito no fragmento sugere a idéia da crueza da vida. Inevitavelmente, Pedro Dinis deveria passar pelo depoimento, mas, ao mesmo tempo, as conseqüências do inquérito já estavam decididas pela Divindade. No fim, o lucro de Quaderna seria o desvelar dos enigmas resolvidos por ele, o decifrador: o da morte do padrinho, o do possível tesouro escondido por Pedro Sebastião, ou o do fazer literário. Como já dito por Suassuna, esse excerto é o núcleo de sua obra e de sua vida. Em tons biográficos podemos sublinhar a impotência de Suassuna diante dos impactos da morte em sua vida. Já havia perdido o pai, ao autor só restava o conhecimento, sua literatura em “taça de pedra” representando a vida, essa espécie de lajedo pedregoso e cruel. No fragmento posterior, Caetana aconselha: **“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 fecha aurinegra e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue.”** Essa passagem sugere que a Obra escrita por Quaderna prioriza os de sua raça, seu povo castanho, vermelho, malhado e híbrido. A narração quadernesca, ao ser escrita no momento do depoimento, serviria como representação da multiplicidade cultural e étnica do habitante da “ilha Brasil”. A história do povo brasileiro deveria ser registrada por seus mitos e com a cor do sangue dos seus heróis. Em Suassuna, pode referir-se ao *ser castanho*, esse povo híbrido e mestiço representado pelo escritor na literatura. É a cor da cultura de sua Nação, é o Universal atingido pela pintura bem feita do nacional em sua aldeia. Vejamos a passagem: **“Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas – tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu.”** No fim da narrativa contada durante o inquérito, assim como no fim dos tempos, no dia do Juízo, o que merece ser salvo é o enigma da vida e da arte, porque, sendo a primeira, efêmera, o que sobra é a luta promovida pela literatura. Quaderna, simples bibliotecário, passando à nobre categoria de escritor, tornar-se-á imortal, pois a escrita é a identidade sagrada adquirida pelo homem ao produzir o artístico. Em Ariano, o fragmento pode ser associado ao

mesmo sentido, representando a imortalidade do escritor através de sua literatura. “O heróico assassinado em segredo” possivelmente refere-se à figura do pai, seu herói sertanejo, o marcado de estrelas, o cavaleiro assinalado, a quem o escritor dá vida eterna, fazendo deste protagonista de sua obra. Em **“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”**, Caetana quer mostrar tanto a Suassuna quanto a Quaderna que a grandeza, a realeza e o trono ensangüentado dos heróis familiares desses dois devem ser transmitidos à obra. Os “Reis escusos” são João Suassuna e o padrinho Pedro Sebastião. O “cavaleiro de busca errante”, referido no sonho, pode ser o narrador ou Suassuna, ambos, inutilmente buscando resposta para o enigma do mundo e das mortes, cujo segredo somente o “Sol Malhado do Divino” detém. A continuação dessa idéia de incompetência do homem diante do milagre da vida perdura na seguinte passagem: **“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.”** Com isso, a moça Caetana demonstra a inútil luta humana para fugir de suas garras. Inevitavelmente o homem tombará, a Morte chegará a todos, por isso, a necessidade do homem ser o cantador do enigma da fronteira, ou seja, do seu lugar. Mesmo sabendo que é luta vã, a Obra deve ser realizada. Nessa passagem, o caráter autobiográfico de Suassuna é mais aparente: **“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.”** Parece uma referência ao assassinato do pai de Suassuna e do padrinho do narrador, os assinalados e inocentes, cujas sinas já estavam profetizadas por Caetana e preparadas por seus inimigos. O excerto: **“O estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensangüentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados”**. Essencialmente autobiográfico, demonstra os efeitos da perda do herói pelo menino Ariano, suas dores, seu sonho interrompido e o gosto de sangue na boca e nas palavras. As serpentes são os assassinos do pai e o silêncio é a atitude da família Suassuna de nunca buscar vingança pela morte do patriarca. Depois da tragédia os dias são pouco a pouco construídos, mas para sempre marcados. A presença das dores provenientes da Morte na obra suassuniana

aparece implícita na prosa do autor, especialmente n'*A Pedra do Reino*, porém, as referências biográficas são diluídas e recriadas ao longo do texto. No segundo volume da trilogia, no *O Rei Degolado*, a presença do pai é mais contundente, motivo que levou Suassuna a interromper a publicação da trilogia por achar-se muito próximo de Quaderna. Segundo ele, nesse volume, a narrativa havia se tornado autobiográfica. Não é a primeira vez que o romancista interrompe o processo de escrita porque sua arte teima em imitar a vida. O autor explica esse fenômeno inconsciente, de transcrição do biográfico no artístico, quando descreve a gênese d'*A Pedra do Reino*:

No início dos anos 50, eu tentei primeiro escrever uma biografia do meu pai que se chamaria *Vida do presidente Suassuna, cavaleiro sertanejo*. Eu tinha esse projeto, mas não consegui escrever. Era uma carga de sofrimento muito grande. Tentei outro gênero, que era um pouco mais distanciado – a poesia. Tentei escrever um poema longo chamado “Cantar do potro castanho”. Isso foi por volta de 1954. Não consegui também. Aí eu disse: deixa para lá, não vou bulir com isso mais não. Então, em 1958, comecei a tomar notas para um romance longo, que era *A Pedra do Reino*. Fiz mais de uma versão d'*A Pedra*.³⁰²

Suassuna declara ser a *Pedra do Reino* uma tentativa de romance ou novela épica e humorística, e assume dizendo: “tenho dentro de mim um cangaceiro manso, um palhaço frustrado, um frade sem burel, um mentiroso, um cantador sem repente e um profeta”. Dando a si mesmo esses epítetos, Suassuna resume também a personalidade de seu narrador, haja vista ter Quaderna todos esses traços descritos pelo escritor. O riso e o profano da narrativa têm o apelo trágico decorrente dos traços de sangue e da constatação da infinitude diante do Divino. Essa aproximação entre criador e criatura é mais uma vez ressaltada quando o escritor declara: “E é claro que alguma coisa da personalidade, ou das personalidades de um autor, vai aparecer na sua obra.”³⁰³ Porém, não constitui objetivo desse trabalho justificar a presença da personalidade de Suassuna em Quaderna, mas entender o cerne do sentimento trágico no dramaturgo e por que aliado ao riso. Repetidas vezes o autor já declarou ter buscado seus heróis narrativos no seio familiar, assim, a figura do pai e dos demais membros da família foram, muitas vezes, consciente ou, inconscientemente, transfiguradas pela literatura. As referências

³⁰² SUASSUNA, Ariano. “Ao sol da prosa brasileira”. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, Op. cit, p. 27.

³⁰³ As duas citações possuem a mesma referência: SUASSUNA, Ariano. “Ao sol da prosa brasileira”. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, Op. cit, p. 32.

familiares foram transformadas em reis de uma linhagem sagrada e cavalheiresca imbricadas na obra. Isso não é controlado pelo autor, que assume a presença familiar em sua literatura. Esse comportamento foi percebido pela irmã Germana durante a escrita de uma das versões de seu romance. É o ato inconsciente de transformar os seus em heróis:

Dei uma das versões para minha irmã Germana ler. É uma pessoa de quem eu gosto e na qual confio muito. Um dia ela me disse: “Ariano, você já notou que a morte do padrinho de Quaderna é a morte de João Dantas?” João Dantas era primo de minha mãe e assassinou João Pessoa. Foi por causa da morte de João Pessoa que a família dele pensou em matar meu pai, acusado de ser o mandante. Foi só quando Germana me disse aquilo que me dei conta de que a morte do padrinho de Quaderna, aquela morte impossível de ser cometida, em quarto fechado, era a morte de João Dantas. Ele morreu aqui, na Detenção, que hoje é a Casa de Cultura. E, vejam vocês, eu vim visitá-lo com minha mãe no dia 3 de outubro de 1930, porque no dia 30 de setembro tinha morrido o pai dele. A gente estava refugiado aqui em Paulista. Mamãe foi comigo e com meu irmão João até a Casa de Detenção e lembro que fiquei impressionado com a altura das escadas e com o tamanho das chaves que abriram as cela. Eu lembro também que João Dantas estava de meia e chinelos, coisa que não se usava muito. Ele estava numa mesa jogando baralho. Vejam bem: era 3 de outubro, ia estourar a revolução de 30; as tropas da Paraíba depuseram o governador, tomaram o poder e desceram para cá. Aqui, tomaram a cadeia e, na madrugada do dia 6, João Dantas foi encontrado com a garganta cortada, na cela do terceiro andar da Detenção. Até hoje a gente tem certeza de que ele foi assassinado e o outro lado diz que foi suicídio. Depois que Germana me falou tudo aquilo, eu acentuei os detalhes para aproximar as duas mortes e fiz essa versão que vocês conhecem.³⁰⁴

O episódio da visita a João Dantas descrito acima corresponde ao rememorar de uma criança. A data do acontecido é 1930, e tendo Ariano nascido em 1927, tinha então três anos de idade. Note-se, dessa forma, a impressionante memória do autor, capaz de guardar, desde pequeno, importantes fatos pessoais. Essa capacidade de reter informações e cenas também aparece em relação às lembranças paternas do escritor. Ariano afirmou ter fixado na memória, depois da ausência do pai, cinco momentos vividos com seu herói sertanejo. Posteriormente, essas lembranças aparecem na narração de *O Rei Degolado*.³⁰⁵ O peso da dor ativou a memória autobiográfica do

³⁰⁴ Ibidem, p. 28.

³⁰⁵ Cf. NEWTON JÚNIOR, Carlos, *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999, p. 172-176.

escritor e, associado às leituras de folhetos, às cenas vistas nos pobres circos de Taperoá, nos espetáculos de mamulengo e nos desafios de cantadores durante sua infância rural, possivelmente contribuíram para Ariano tornar-se escritor. A junção de duas memórias (a autobiográfica e a coletiva), fundidas, híbridas, deram origem à obra suassuniana, pois o ser só possui identificação com o próximo a ele. O particular e o coletivo unidos, o primeiro atrelado às percepções e aos traços identificatórios do segundo. A *mentalidade* do meio rural *crystalizada* em mitos e lendas a fim de construir uma obra inteiramente nova. São *resíduos* de lembranças culturais e pessoais do *imaginário* infantil sendo polidas ao longo dos anos e retomadas inconscientemente na idade adulta. Os mitos utilizados em *A Pedra do Reino* têm gênese na Morte, e a ação deles na arte tem por finalidade a construção de um Reino: o literário, ao mesmo tempo trágico, sagrado e profano. Na narrativa de Suassuna temos um reino de riso e dor, ou melhor, de riso para conter a dor.

4.2 O riso suassuniano residual do medievo: a mistura do sagrado e do profano faz surgir o cômico

Para reconhecer os *resíduos* do medievo na prosa de Ariano Suassuna, traremos à tona o *imaginário* vigorante na Idade Média objetivando perceber as possíveis aproximações entre as duas realidades. O tom religioso associado ao profano na literatura de Suassuna, é um *remanescente mental* presente na sociedade representada pelo escritor por meio do fazer literário. Na obra do dramaturgo, o caráter religioso e risível dos enredos foi adquirido ao populário do Romanceiro. Essa coletânea de folhetos, universo que inclui também a poesia de tradição oral e a cantoria usa o religioso associado ao riso e guardou semelhanças *mentais* com o medievo, principalmente em relação ao espírito mágico desses cordéis. As lendas sertanejas criam um universo mítico e o homem passa a fazer parte de um mundo imaginário por meio da poesia e da memória popular. Dessa forma, o folheto para o sertanejo é forma de concretização de seus mitos. A oralidade e a presença dos heróis corajosos da poesia popular são os meios usados pelo artista do povo para cantar a *mentalidade coletiva* de seu lugar. O riso dos folhetos concorre para o de Suassuna, já que toda a criação literária armorial provém, principalmente, da pré-história nordestina, da arte poética dos cantadores e dos cordelistas. N' *A Pedra do Reino* o cordel ou romance em verso,

conforme este se denomina no sertão, tem classificação sugerida pelo professor de cantoria e mestre de Quaderna, João Melchíades Ferreira³⁰⁶, em sete categorias:

O velho João Melchíades ensinou-nos, ainda, que, entre os romances versados, havia sete tipos principais: os romances de amor; os cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; os de profecia e assombração; e os de safadeza e putaria.³⁰⁷

Pela classificação do mestre de Quaderna podemos nos aproximar do *imaginário* do sertão pelas histórias vigorantes no meio rural. A classificação sugerida aponta temas religiosos e profanos, a maior parte deles despertando o riso. Além do mestre de cantoria, outras duas personagens no romance se incumbem de ressaltar a importância da *mentalidade* proveniente do *imaginário* oral para o protagonista e para o romance: Tia Filipa e Maria Galdina: “Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros *folhetos* e *romances* que me eram ensinados por Tia Filipa, por meu Padrinho- de-Crisma João Melchíades Ferreira e pela velha Maria Galdina, uma velha meio despilotada do juízo, que nos freqüentava.”³⁰⁸ Desta última, Quaderna se lembra, associando-a à tia:

quando Sá Maria Galdina ia lá em casa, sentava-se no chão, perto da almofada onde Tia Filipa fazia renda, e começavam a cantar, uma ajudando a outra, uns *romances* esquisitos, ao mesmo tempo diferentes e parecidos com os do velho João Melchíades.³⁰⁹

Segundo Quaderna, havia semelhanças entre os folhetos recitados por Maria Galdina e pelo cantador. Ora, isso só seria possível devido ao *imaginário* dessas produções ser remanescente sob forma de *resíduo*. Aparentemente as cantigas dos dois

³⁰⁶ Segundo Idelette Muzart, João Melchíades Ferreira é um poeta autêntico que viveu de 1869 a 1933, tendo sua biografia apresentada com exatidão na obra: “João Melchíades era um Cantador conhecido em todo o Sertão. Para assinar seus *folhetos*, adotava o orgulhoso cognome de “O Cantador da Borborema”, em homenagem à serra sagrada da Paraíba. Tinha sido Soldado na ‘Guerra de Canudos’, em 1897, lutando sob as ordens do então Tenente-Coronel Dantas Barretto. Depois, fizera parte das tropas que tinham ido ocupar o Acre, conquistado pelas tropas irregulares de Plácido de Castro. Fora, depois, reformado no posto de Cabo, voltando então para a Paraíba, terra sua (...) Logo ele se tornaria célebre, com um *romance* que escreveu sobre a ‘Guerra de Canudos’ e também pelos inúmeros *folhetos* que escreveu contra os Protestantes, os nova-seitas, que já começavam a aparecer, no Sertão, “com seus evangelhos, cizânias e pregações proselitistas”, como dizia, indignado, o nosso Padre Renato. SUASSUNA, p. 89-90.

³⁰⁷ Ibidem, p. 94.

³⁰⁸ Ibidem, p. 89.

³⁰⁹ Ibidem, p. 90.

eram diferentes, mas não inteiramente novas. Havia algo comum entre ambas. Os temas, embora em episódios artísticos diferentes, guardavam um tom único, *residual*, com vigor suficiente para ser retomado pela *memória coletiva*, pois, em cultura nada é totalmente novo. O narrador faz questão de ressaltar a importância da tia e do cantador em sua formação de escritor e à sua honrosa descendência quadernesca. Dentre os motivos responsáveis por sua formação, destaca: “também fundamental, foi a *Cantiga de La Condessa*, que me preparou, por sua vez, para receber duas terríveis influências em minha vida, a de minha Tia, Dona Filipa Quaderna, e a de meu Padrinho-de-crisma, o Cantador João Melchíades Ferreira”.³¹⁰ É clara a alusão ao *imaginário* do sertão no memorial de Quaderna, produto acabado do riso suassuniano. Porém, é necessário observar o entendimento da derrisão na Idade Média, pois *A Pedra do Reino* é exemplo de *remanescência* desse período na literatura e na cultura.

No sistema de valores do cristianismo, afirmado durante o contexto de crise do mundo romano e do surgimento da Idade Média, o riso surge reduzido à categoria de gesto profano. Opõe-se à moral cristã, representa o caos e a desordem. Se a derrisão não poderia ser excluída, ela precisava, pelo menos, ser controlada.³¹¹ A tolerância ao riso chega a ser aplicada para garantir a simpatia dos fiéis, sendo usada durante o discurso dos missionários da Igreja. “Ensinar provocando o riso. Eis a lição seguida pelos pregadores do século XIII”.³¹² O riso é considerado diabólico e as proibições são constantes provando a ineficácia desses impedimentos: “Segundo uma técnica habitual e reveladora da evolução das mentalidades e das sensibilidades na Idade Média, quando cada um escolhe mais ou menos, na Bíblia, o que serve a suas opiniões, os estímulos à alegria e ao riso passam em silêncio”³¹³

³¹⁰ Ibidem, p. 84.

³¹¹ “Desde o início do Império cristão, interdições e condenações de festas multiplicam-se. Desde o fim do século I, as festas pagãs deixam de ser patrocinadas: em 389, Teodósio e Valentiniano II eliminam-nas do calendário. Em 395, Arcadius reitera a proibição de feriado nos dias de festas pagãs. A festa de Maiúma, ainda tolerada em 396, é proibida em 399 em nome da moral. jogos e mímicas são interditados por legislação abundante. Em 425, Teodósio e Valentiniano II proscvem divertimentos, comédia e circo no domingo e nos dias de festas religiosas. Os concílios provinciais acrescentam, é claro, seus anátemas: o Concílio de Cartago, em 398, excomunga aqueles que deixam a Igreja para ir a espetáculos em dias de festa; o Concílio de Tous, em 567, condena as torpezas pagãs que acompanham as festas de fim de ano, que substituíram as saturnais e passaram a ser chamadas de festas dos loucos; o de Toledo, em 633, reitera a condenação.” MINOIS, Georges. Op. cit, p. 137.

³¹² MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 103. Esse procedimento artístico é essência do brocardo latino e permeia a obra de Gil Vicente: “*Castigat ridendo mores*”.

³¹³ LE GOFF, Georges. Apud MINOIS, Georges. Op. cit, p. 115

No imaginário dos primeiros cristãos o riso foi comumente associado à imperfeição, à corrupção, e ao desequilíbrio. Porém, para Georges Minois, dizer que no cristianismo medieval houve negação absoluta ao riso, constitui um engano. O ocorrido foi a exclusão do riso do mundo divino. Não há o risível quando se fala da Santíssima Trindade, nem do Jardim do Éden, pois o Paraíso é lugar de pleno equilíbrio. Não se ri de Deus, e qualquer tom jocoso em relação a Ele é considerado sacrilégio. A hilaridade só aparece depois do Pecado Original, da Queda do homem. A partir desse momento há do que rir: do outro e de suas fraquezas.³¹⁴ Porém, mesmo diante da presença do riso, os pais da Igreja contribuíram amplamente para rechaçá-lo e demonizá-lo, punindo e impedindo espetáculos e festas.³¹⁵ Os cristãos dos primeiros séculos travaram luta contra o riso coletivo das festas amplamente devedoras da mitologia, das crenças pagãs e das *remanescências* das saturnais e das lupercais³¹⁶. O uso das máscaras foi

³¹⁴ O riso na Bíblia existe, porém não há textos exclusivamente cômicos. Sobre a evolução do cômico bíblico, Georges Minois destaca episódios que falam do riso no Antigo e no Novo Testamentos: “O Antigo Testamento aborda, explicitamente, o problema do riso, e seu discurso lembra a evolução que distinguimos na Grécia. No período mais arcaico, o riso é, antes de tudo, uma expressão agressiva de zombaria e de triunfo sobre os inimigos. A zombaria faz parte das invectivas rituais; é uma arma, uma ameaça, eficaz e temerosa, usada pelos bons e pelos maus. Os livros históricos fervilham de exemplos: “tu serás a risada dos povos”, “a risada dos vizinhos”, “a risada dos insensatos”, “a risada de toda a terra”, “a risada dos inimigos”, “a risada dos pagãos”, “a risada de todos os países”. [Deuteronomio, 28, 37; Salmos, 30, 12; 38, 9; Judite, 5, 21; Eclesiastes, 18, 31; Joel, 2, 17; Ezequiel, 22, 4, respectivamente.] (...) O tom é nitidamente mais grave no Novo Testamento. Mesmo que o mito de que “Jesus nunca riu” só se tenha desenvolvido no fim do século IV, com João Crisóstomo, é preciso admitir que os Evangelhos, os Atos e as Epístolas são muito severos em relação ao riso. Não fazem nenhuma menção de riso em Cristo. (...) em toda a parte em que se fala explicitamente de riso no Novo Testamento, é para condená-lo como zombaria ímpia, sacrílega. Não há nenhuma menção ao riso positivo.” MINOIS, Georges. Op, cit, p. 117-120.

³¹⁵ Para Santo Ambrósio o riso era inconveniente e diabólico em qualquer situação: “Mesmo que as brincadeiras sejam moralmente belas e agradáveis, são contudo repugnantes à disciplina eclesíastica, porque como podemos utilizar o que não encontramos nas Escrituras? É preciso precaver-se, de fato, mesmo nas conversações, para evitar que elas rebaixem a dignidade de um estilo de vida mais austero. ‘Infeliz de ti que ris, porque chorarás’, diz o Senhor; e nós procuramos motivo para rir, para que, rindo aqui embaixo, choremos lá em cima! Não são apenas as brincadeiras exageradas que precisamos evitar, mas, a meu ver, todas as brincadeiras, com a ressalva de que não é inconveniente que, porventura, um discurso seja pleno de dignidade e encanto.” SANTO AMBRÓSIO Apud MINOIS, Georges. Op, cit, p. 127. Como Santo Ambrósio, outros também se mostraram categóricos em relação à proibição do riso: Santo Agostinho, São Jerônimo, Clemente de Alexandria e João Crisóstomo, o mais ferrenho dos inimigos do riso: “Por toda a parte, o Demônio dirige esse triste concerto; os divertimentos não são dons de Deus, mas do Diabo”. JOÃO CRISÓSTOMO Apud MINOIS, Georges. Op, cit, p. 130.

³¹⁶ As festas pagãs, em sua maior parte, ocorriam nas Calendas de dezembro, por ocasião do inverno, e perduravam até janeiro, com o início da primavera, pois estavam relacionadas à mudança das estações do ano. O divertimento proposto por elas guardavam o uso de máscaras e de danças, além de bebedeiras e comilanças. Criticavam o poder estabelecido e propunham a inversão de papéis sociais. As *Saturnalia* ou saturnais, comemoradas em 17 de dezembro, representavam o culto a Saturno, deus da fertilidade. Em fevereiro eram comemoradas as *lupercais*, em oferenda ao deus Faunus ou Lupercus, protetor dos rebanhos. Nestas festas havia o sacrifício de cabras e o ritual de iniciação sexual de jovens, os chamados “sacerdotes lobos”, com o objetivo de fecundar as mulheres.

igualmente condenado, pois associado à mentira, à dissimulação e à troca de identidade. Com as proibições acirradas, as festas deixaram de ser patrocinadas ³¹⁷, mas subsistiram no decurso dos primeiros séculos do medievo. As festividades apontadas foram submetidas à cristianização da Igreja, sendo, muitas vezes, substituídas por rituais cristãos. Para José Rivair Macedo, a posição da Igreja ante o riso não foi de negação absoluta, “jamais houve dentro do cristianismo negação absoluta do riso como valor”. A respeito da aceitação ou da condenação do riso por parte das instituições religiosas da Idade Média, comenta o medievalista:

Algumas correntes cristãs, sobretudo aquelas ligadas ao paradigma monacal de orientação beneditina, condenaram o riso, enquanto outras, oriundas das correntes mendicantes do monasticismo desenvolvidas no século XIII, não apenas mostraram-se favoráveis ao riso, como se esforçaram no sentido de transformá-lo em instrumento pedagógico na transmissão do conteúdo doutrinal junto aos iletrados. A posição da Igreja ante o riso e o cômico variou de acordo com a época, o lugar ou o grupo de representantes da cultura clerical. Outra faceta do problema encontra-se fora dos quadros tradicionais ocupados pelos integrantes da Igreja, e pode ser observada no tratamento reservado ao riso dentro das formas de sociabilidade ancestrais dos povos europeus. Na tradição greco-romana, o fenômeno esteve associado ao campo do sagrado, participando inclusive de rituais religiosos vinculados à fertilidade e abundância. Durante a Idade Média, o substrato “pagão” não desapareceu por completo, mantendo-se pela via do sincretismo nas tradições folclóricas, nas mascaradas e festas agrárias realizadas periodicamente no inverno e primavera, condenadas reiteradas vezes pelas autoridades eclesiásticas, mas incorporadas ao próprio ciclo de festividades cristãs para dar origem às “festas dos loucos” e ao carnaval moderno. ³¹⁸

O poder de adaptação dos elementos pagãos aos cristãos, pela Igreja, chega a variados desdobramentos. Sem poder eliminar por completo o riso, esta instituição passa a assimilá-lo e a transformá-lo. As adaptações são várias: o Diabo se insere no contexto da hilaridade fornecendo uma gama de episódios burlescos na Idade Média; o

³¹⁷ “Desde o início do Império cristão, interdições e condenações de festas multiplicam-se. Desde o fim do século IV, as festas pagãs deixam de ser patrocinadas: em 389, Teodósio e Valentiniano II eliminam-nas do calendário. Em 395, Arcadius reitera a proibição de feriado nos dias de festas pagãs. A festa de Maiúma, ainda tolerada em 396, é proibida em 399 em nome da moral. Jogos e mímicas são interditados por legislação abundante. Em 425, Teodósio e Valentiniano II proscvem divertimentos, comédia e circo no domingo e nos dias de festas religiosas. Os concílios provinciais acrescentam, é claro, seus anátemas: o Concílio de Cartago, em 398, excomunga aqueles que deixam a igreja para ir a espetáculos em dias de festa; o Concílio de Tours, em 567, condena as torpezas pagãs que acompanham as festas de fim de ano, que substituíram as saturnais e passaram a ser chamadas de festas dos loucos; o de Toledo, em 633, reitera a condenação.” MINOIS, Georges. Op. cit, p. 137.

³¹⁸ MACEDO, José Rivair. Op. cit, p. 27-28.

cômico também está presente nos relatos das vidas dos santos e por meio da mistura do sagrado e do profano. Aliás, essa fusão entre o sério e o cômico constitui característica da religião popular do medievo. De acordo com Georges Minois, a mescla entre o riso, o sagrado e o profano, persiste até fins da Idade Média e início da Renascença, e o confronto entre a cultura oficial e a carnavalesca (do povo), do qual trata Bakhtin, não aparece antes do século XV.

A partir do contexto de proibição e de aceitação do riso na Idade Média, podemos entender os efeitos tirados na prosa de Ariano Suassuna a partir do híbrido sagrado-profano, ou seja, da fusão do religioso com o risível na cultura contemporânea, a fim de proporcionar o riso retomado do comportamento vigente em períodos medievais. Minois atesta que o “realismo grotesco”, idéia do teórico russo Bakhtin, “pelo qual a Idade Média é capaz de transformar o terrível em cômico e de dissipar o medo pelo riso”³¹⁹, é fecunda e constatada por muitos autores. Esse fato constitui aproximação do comportamento medieval com o que temos na narrativa de Suassuna que, ao modo daquele período, usou gargalhada para espantar a dor real. Com efeito, a junção do sério ao cômico, do ridículo ao sublime durante a Idade Média constitui conclusão de O. Freidenberg, em *A origem da paródia* (1925). Citando Freidenberg, Minois explica a paródia reforçando nela a existência do conteúdo sagrado. Por suas palavras:

Freidenberg mostrava que nas civilizações arcaicas, antigas e medievais o cômico e o trágico, o ridículo e o sublime são dois aspectos complementares de uma mesma concepção de mundo e que toda visão sublime implica numa dupla paródica: “Essa dualidade burlesca faz parte do próprio mecanismo do sagrado”. A paródia, nesse contexto, é apenas um simulacro; ela reforça o conteúdo sagrado. Este último dá à paródia forças novas, porque, “mesmo que o sentimento religioso seja potente e vivaz, ele pode, sem riscos, tornar-se ridículo”.³²⁰

O catolicismo, religião de rituais repetitivos, gira em torno das mesmas cerimônias: os fatos relativos à história de Cristo, a simbologia da Última Ceia, entre outros. A ritualização constante dos mesmos episódios induz ao mecânico, ao automatismo, à rigidez, ao hábito adquirido e conservado. Sugere-nos a idéia de um mecanismo originário do riso, é a “superposição do mecânico ao vivo”, conforme

³¹⁹ MINOIS, Georges. Op. cit, p. 140-141.

³²⁰ Ibidem, p. 141.

observação de Henri Bergson, em seu ensaio sobre o riso.³²¹ Grande admirador da teoria bergsoniana, Ariano Suassuna é favorável ao riso decorrente das repetições dos rituais, chegando a declarar a respeito da escrita do *Auto da Compadecida* que faz uso de tal procedimento literário:

O romance do nordestino, muito pelo contrário, é vivo e engraçado, de qualidade muito superior. Porque o que ele tem de melhor é exatamente o fato da repetição, isto é, o padre que condena o enterro do cachorro em latim e, depois de subornado, concorda com ele, logo seguido pelo bispo, que age de modo absolutamente igual. Essa repetição foi o que mais me impressionou no romance popular nordestino. Aproveitei-a logo, acrescentando, inclusive, mais um degrau na hierarquia, que em minha peça é formada pelo trio sacristão-padre-bispo. E grande parte do cômico do primeiro ato é devida a essa repetição mecanizada, um dos processos de fabricação do cômico mais eficientes desde os tempos de Plauto e já observado com maior agudeza por Bergson, na sua teoria para explicar o cômico. Foi aliás, coisa que sempre me interessou, na minha qualidade de professor de estética.³²²

Por causa da mecanização do catolicismo, inevitável é a paródia sob o aspecto de deformação risível atingindo várias nuances do sagrado. Podemos encontrar durante o medievo, o tema do banquete, repetidas vezes recriado sob o viés paródico do riso. Exemplo clássico de chiste medieval do banquete é o de um texto anônimo, escrito possivelmente entre os séculos V e o VIII: a *Coena Cypriani*. Esse texto é admirado e copiado durante séculos. Trata-se, possivelmente, da obra de um clérigo, vinculada ao riso saturnal. Vejamos o episódio recontado por Georges Minois:

Na *Coena Cypriani*, é o próprio Deus (Jeová) que convida para o banquete. Aí se reencontram todos os ancestrais do Antigo e do Novo Testamento, identificáveis por um objeto ou um prato que lembra um episódio de sua vida: Adão, sentado no centro; sua esposa Eva, sentada sobre uma folha de parreira; seus filhos Abel, com um

³²¹ Nesse ensaio de Bergson, produzido no século XX sobre o problema estético do riso, o teórico procurou apresentar um processo de fabricação do risível. Em suas primeiras observações sobre o riso, ele conclui que não existe risível fora do humano, em segundo lugar, para ele, o risível se dirige à inteligência, anestesiando a sensibilidade. Afirma Bergson: “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura”. BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, p. 13. Constitui ainda observação de Bergson que, se as ações humanas nos parecem endurecidas, mecanizadas, ao invés de vivas, móveis, livres, variáveis, tornam-se elementos risíveis. Ou seja, uma forma humana desencadeará o riso na medida em que se apresentar como um gesto rígido, endurecido, imobilizado. “o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso”. *Ibidem*, p. 19.

³²² SUASSUNA. *Op. Cit.*

cântaro de leite, e Caim, sobre sua carroça; Noé, sobre uma arca e logo embriagado; Judas, com uma bolsa que vai deixar todos embarçados; Jesus, que bebe *passus*, vinho feito de uvas secas cujo nome evoca a Paixão e oferece um cordeiro ao rei; Pilatos, que passa a bacia de lavar as mãos; Moisés, que traz duas tábuas da Lei; Davi, que toca harpa enquanto Herodíades dança; Pedro, que adormece, mas é despertado por um galo; Marta, que se apressa em servir os pratos; Abraão, que oferece um cabrito e muitos outros ainda. São reencontros dos marcos da história sagrada. Come-se, bebe-se, discute-se, há brigas e tumulto. Na confusão, objetos são roubados; as pessoas se tratam mutuamente de ladrão e, no fim, é designado um bode expiatório que deve ser morto para expiar os pecados. Agar é escolhida. Agar, a escrava, a concubina egípcia de Abrão, a mãe de Ismael: seu sacrifício salva a companhia, e ela enterrada com funerais solenes. Mesmo hoje, numa sociedade laica, essa história seria considerada um escândalo blasfematório. É muito revelador que tenha surgido nos meios eclesiásticos dos primeiros séculos da Igreja.³²³

Em *A Pedra do Reino*, o tema do banquete também é parodiado por Ariano Suassuna, conforme mencionamos no capítulo anterior. No romance, a Igreja, da qual faz parte o narrador, recebe o nome de “Igreja Católica-sertaneja”. Os preceitos dessa liturgia são risíveis, na medida em que a paródia realizada remete diretamente aos rituais católicos. Há o episódio no qual Quaderna vai ao Lajedo onde costuma realizar suas obrigações litúrgicas, refertas de carne seca, ao queijo coalho e regadas com o vinho da Onça Malhada. Vejamos o episódio dos preparativos do ritual, contado pelo narrador durante seu depoimento ao Juiz-Corregedor:

Comecei, por minha vez, a fazer meus preparativos para almoçar no Lajedo, onde iria cumprir alguns rituais altamente importantes e eficazes da Igreja Católica-sertaneja. Para isso, teria de cumprir certas obrigações litúrgicas, vestindo-me de modo especial: calça e camisa “gandola” cáquis, alpercatas-de-rabicho e chapéu de couro estrelado de metal à cabeça, com signo-de-salomão e tudo. Tinha, ainda, o manto, é verdade. Mas este, eu o coloquei, dobrado, no bolso direito da carona de “Pedra Lispe”, primeiro porque ia sair acompanhado de meus dois Mestres, e depois porque eu só tenho coragem de vesti-lo na estrada, já longe dos olhares dos indiscretos dos olhares da Vila. Maria Safira, amante minha, tinha saído. Mas, antes de sair, ordenara a Dina-me-Dói – a filha do profeta Nazário, que morava conosco na “Távola Redonda” -, que me preparasse um

³²³ MINOIS, Georges. Op. cit, p. 142. A autoria desse texto também já foi atribuída a Cipriano de Cartago, São Cyprianus, porém, como não há comprovação devida, permanece como anônimo. Talvez a mais famosa aparição desse texto em literatura contemporânea tenha sido no romance de Umberto Eco, *O nome da Rosa*. Bakhtin menciona a *Coena Cypriani* como a mais antiga e popular representação da *paródia sacra*. Para o teórico russo, esse tipo de paródia podia envolver todos os aspectos do culto religioso: a liturgia, os Evangelhos, as orações, os hinos, os salmos, entre outros. Para Bakhtin, a *paródia sacra* consistia no rebaixamento de tudo o que era elevado, dogmático e sério.

farnel com paçoca, rapadura e queijo de coalho. Havia, ainda, chaguer de couro, cheio d'água bem fria, e um pichel, também de couro de bode, cheio, até o gargalo de madeira, com meu famoso “Vinho Tinto da Malhada”.³²⁴

Do exposto, concluímos ser, tal qual na Idade Média, o religioso católico risivelmente recriado e parodiado por Suassuna. A liturgia católica de teor modificado é facilmente recuperada, e o episódio descrito acima é composição decorrente de *resíduo cristalizado* do *imaginário* do medieval. Isso se dá porque no decurso da Idade Média havia, como no romance d'A *Pedra do Reino*, a paródia profana do religioso, sendo o tema do banquete freqüentemente explorado. A história sagrada era tratada sob o viés da bufonaria e do grotesco. Para Bakhtin, essas inversões paródicas ocorriam porque no regime feudal, ainda relativamente de teor popular, continuou a cultura das saturnais, ao passo que a cultura oficial não conseguia, por completo, impor proibições ao riso. Parece consistente a idéia apontada, por alguns, de que havia um tempo e um lugar para rir e um tempo e um lugar para chorar, pois, em certas épocas do ano, por exemplo, durante o riso pascal, o Carnaval, a festa dos bobos, e a do asno, facultava-se permissividade na festa, enquanto noutras épocas o sagrado deveria ser protegido da zombaria.

O riso parodístico medieval vê a sociedade por um espelho deformante. Porém, esse tipo de hilaridade não desobedece à ordem estabelecida e proposta pela esfera do religioso. “Essas zombarias não são contestação: são jogo, jogo que aceita os valores e as hierarquias; que as reforça invertendo-as ritualmente.”³²⁵ O riso medieval, como o de Suassuna, tem a função de liberar necessidades recalcadas por meio do travestimento, na medida em que é a proposta de um “mundo às avessas”, e renovação decorrente da inversão. O risível mediéxico era um bem coletivo, não se restringiu à esfera privada, e destinou-se ao caráter popular, opondo-se ao tom sério e solene da cultura oficial e do poder eclesiástico. Em Suassuna, priorizou o aspecto individual, pois foi usado para moderar uma dor particular. Mas o riso, como arma do coletivo contra as opressões sofridas nos meios oficiais, também foi realizado na obra suassuniana, pois o romancista criou o rústico trapaceiro, o “enrolador” dos poderosos com o objetivo de

³²⁴ SUASSUNA, p. 545. No excerto acima a Estalagem de Quaderna é nomeada “Távola redonda”, podendo ser entendida como resíduo cavaleiresco, como também paródia caricata da cavaleiresca.

³²⁵ MINOIS, Georges. Op. cit, p. 156.

ressaltar o desconhecido homem do povo, o sobrevivente das emboscadas da vida, o excluído social, transfigurado na figura do “quengo”, do pícaro, enfim, de Quaderna.

Na Idade Média a existência passava a ser parodiada e invertida, pois, o Carnaval era a segunda vida do povo, priorizada na festa por meio do riso. Porém os autores de paródias eram homens que aceitavam a explicação religiosa do mundo, sem contestação nem revolta. O riso era simples divertimento, não se limitava a ser negativo e destrutivo, mas regenerador. Para Mikhail Bakhtin, todas as festas religiosas tinham o aspecto cômico e o riso estava presente nas cerimônias e nos ritos civis do cotidiano. Nenhuma festa se organizava sem a intervenção do cômico, que oferecia uma visão de mundo extra-oficial. Nas palavras de Bakhtin vejamos:

pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista.³²⁶

Quanto ao *carnaval*, o teórico relaciona-o à paródia do culto religioso e o aproxima das formas de espetáculo teatral em vigência na Idade Média, além de associá-lo ao jogo. Vejamos, por ele, a descrição do sentido de um ritual carnavalesco:

as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os

³²⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec:Brasília: Hucitec: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 5. Para Bakhtin, essa dualidade oficial e extra-oficial atribuídos à percepção de mundo já existia em civilizações primitivas: “nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais” (...) Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.” Ibidem, p. 5.

espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo.³²⁷

O uso da comicidade nas festas e nos rituais do medievo *remanesce* em *A Pedra do Reino*, ao serem retomados aspectos daquele período. Impossibilitado de criar um castelo de pedra e cal, Quaderna cria, sem pôr em perigo sua vida, as torres de um castelo literário, pedregoso como o do seu sertão, cujos cavaleiros são vaqueiros e cantadores. Um reino de infortúnios provenientes das lutas e das disputas familiares, pautado no riso, decorrente do imaginário poético existente em folhetos nos quais se baseou o narrador, conforme descreve:

Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armadura de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembadeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo, tudo isso batido pelas duas ventanias guerreiras do Sertão: o *cariri*, vento frio e áspero das noites de serra, e o *espinhara*, o vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas. Nas serras, nas caatingas e nas estradas, apareciam as partes cangaceiras e bandeiras da história, guardando-se as partes da galhofa e estradeirice para os pátios, cozinhas e veredas, e as partes de amor e safadeza para os quartos e camarinhas do Castelo, que era o Marco central do Reino inteiro.³²⁸

A paródia do ritual sagrado sob o prisma do profano era constantemente utilizada pelos autores da Idade Média e se configura como outro exemplo *residual* no romance de Quaderna. O uso paródico dialoga com textos-fontes sob a forma consciente de intertextos. Ao nos depararmos com ela, reconhecemos a matriz à qual se dirige. Assim, o uso da paródia em Suassuna, com especificidade no romance em análise, despertaria a dúvida: - O procedimento utilizado por Ariano seria intertextual em vez de *residual*, conforme temos defendido? Ora, a paródia, enquanto categoria da teoria

³²⁷ Ibidem, p. 6.

³²⁸ SUASSUNA, p. 115-116.

literária, permanece no arcabouço intertextual, pois pressupõe o diálogo visível no plano do texto. Porém, a escolha suassuniana de retomar a paródia não é simplesmente intertexto, é *remanescência medieval*, pois atualiza um comportamento de época anterior. O uso do sagrado pelo profano é latente no *imaginário*, na *mentalidade coletiva* da região brasileira retratada pelo escritor paraibano, basta lembrar os “causos” contados pelos sertanejos debaixo dos laranjais e dos alpendres das fazendas. Assim, os rituais de inversão parodística, embora intertextuais, permaneceram sob forma de *resíduo*, assumindo comportamento *crystalizado*, pois fazem referência ao *plano mental*, a uma postura comum assumida na Idade Média. Em *A Pedra do Reino*, os episódios bíblicos e cristãos não constituem apenas releitura parodística. Representam igualmente a forma de agir, e de pensar da sociedade nordestina, marcada pelo uso do sagrado em suas festividades e cultura.

Em relação às festas descritas no romance, destacamos os *autos de guerreiros*, as *marujadas* e as *cavalgadas*. A referência ao primeiro, denominado por Quaderna de “Reisado Sudanês”, se dá porque o narrador é o organizador das festividades da vila: “Clemente é uma figura alta, magra e forte de Negro, que daria um excelente Rei do meu “Reisado Sudanês”, o Auto de Guerreiros que mantenho, aqui na Vila.”³²⁹ A referência à *marujada*, ao *fandango*, ou *auto das cheganças*, aparece no narrar de Samuel quando este conta ao narrador a crônica seiscentista de Frei Vicente do Salvador sobre Duarte e Jorge de Albuquerque Coelho. O episódio é reconhecido por Quaderna como uma história *residual* cantada no sertão, a *Nau Catarineta*. Depois de ouvir a fidalga história de Samuel, Quaderna recita o folheto que trata do episódio presente na *memória coletiva* do sertanejo:

“Ouçam, meus Senhores todos,
 uma história de espantar!
 Lá vem a Nau Catarineta
 que tem muito que contar.
 Há mais de um ano e um dia
 que vagavam pelo Mar:
 já não tinham o que comer,
 já não tinham o que manjar!
 Deitam sortes à ventura
 quem se havia de matar:
 logo foi cair a sorte no
 Capitão-General!
 - Tenham mão, meus Marinheiros!

³²⁹ Ibidem, p. 171.

Prefiro ao Mar me jogar!
 Antes quero que me comam
 ferozes Peixes do mar
 do que ver Gente comendo
 carne do meu natural!
 Esperemos um momento,
 talvez possamos chegar.
 Assobe, assobe, Gajeiro,
 naquele Mastro real!
 Vê se vês terra de Espanha,
 e areias de Portugal!
 - Não vejo terras de Espanha
 e areias de Portugal!
 Vejo sete Espadas nuas
 que vêm para te matar!
 - Vai mais acima, Gajeiro,
 sobe no Tope real!
 Vê se vês terra de Espanha,
 areias de Portugal!
 - Alvissaras, Capitão,
 meu Capitão-General!
 Já vejo terras de Espanha,
 areias de Portugal!
 Enxergo, mais, três Donzelas,
 debaixo de um Laranjal!
 Uma sentada a coser,
 outra na roca, a fiar,
 a mais mocinha de todas,
 está no meio a chorar!
 - Todas três são minhas filhas:
 ah quem me dera as beijar!
 A mais mocinha de todas
 contigo a hei de casar!
 - Eu não quero a vossa Filha,
 que vos custou a criar!
 - Dou-te o meu Cavalo branco
 que nunca teve outro igual!
 - Não quero o vosso Cavalo,
 meu Capitão-General!
 - Dou-te a Nau Catarineta
 tão boa em seu navegar!
 - Não quero a Catarineta,
 que Naus não sei manobrar!
 - Que queres então, Gajeiro?
 Que alvissaras hei de dar?
 - Capitão, eu sou o Diabo
 e aqui vim pra vos tentar!
 O que quero é vossa Alma
 para comigo a levar!
 Só assim chegais a porto,
 só assim, vos vou salvar!
 - Renego de ti, Demônio,
 que estavas a me tentar!
 A minha Alma, eu dou a Deus,
 e o meu Corpo eu dou ao Mar!

E logo salta nas águas
o Capitão-General!
Um Anjo o tomou nos braços,
não o deixou se afogar!
Dá um estouro o Demônio,
e, com o Vento a baixar,
à noite a Catarineta
chegava ao Porto do Mar!”³³⁰

A *Nau Catarineta* é uma *xácara* e também um bailado denominado fandango em algumas regiões brasileiras. Para se ter uma noção da *residualidade* deste romance, Idelette Muzart diz que a citação dessa narrativa em *A Pedra do Reino* “corresponde a uma recriação composta a partir de elementos diversos, entre os quais as versões portuguesas de Almeida Garrett e Teófilo Braga (...) a citação popular aparece como uma confirmação do relato histórico pela *vox populi*.”³³¹ Do mesmo modo, Roberto Pontes aponta a *cristalização* do texto em outras duas obras: *O passageiro da Nau Catarineta*, de Moacir C. Lopes (1982) e o conto de Rubem Fonseca “Nau Catarineta”, de 1993. O crítico aponta: “Na verdade eles não recontam a história original contida na *xácara*, apenas há naquelas narrativas uma contigüidade temática numa forma bastante elaborada, polida, refinada, que equivale a dizer: *cristalizada*.”³³² O vigor poético do romance nos vem pela tradição oral dos povos portugueses, a qual guarda o *imaginário* medieval popular ibérico. Nas palavras de Pontes:

não se pode deixar de notar a proximidade desta forma poética com a arte realizada pelas camadas populares da sociedade onde germinou, se bem que intelectuais refinados e eruditos tenham feito dela uso. Em todo o caso, é bom deixar ter a *xácara* uma expressão eminentemente popular, oriunda da indigente tradição poética na vida diária dos árabes que se enraizou, à vontade, nos hábitos das populações ibéricas com as quais aquele povo conviveu e ajudou a moldar culturalmente.³³³

³³⁰ Ibidem, p. 220-222.

³³¹ DOS SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p, 151-152.

³³² PONTES, Roberto. “No Balanço da Nau Catarineta.” In: XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa, 2003, Curitiba-PR. *Imaginário: o não espaço do real - Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba-PR : UFPR/Mídia Curitibaana, 2003. p. 913-920.

³³³ Ibidem, p. 913-920.

O *imaginário* das narrativas ibéricas chegou ao Brasil por meio da oralidade, e do teatro nas naus, e atualizou-se nas produções populares e nas chamadas eruditas. É um *resíduo* que se cristaliza tendo continuidade em obras inteiramente novas, seja pela relevância temática das histórias, próximas do coletivo da sociedade brasileira e da nordestina, seja pelo vigor que tais fontes guardam. De todo modo, o medieval persiste atualizado por Suassuna, de forma sagrada, profana, armorial, contanto que a remanescência se dê pelo riso. Na obra em análise, o narrador caçoa do Juiz-Corregedor e do leitor de seu relato. Por meio da máscara carnavalesca, ele se propõe à inversão da ordem. É a saída cômico-popular, de que fala Bakhtin; é a desforra quadernesca e a realização simbólica de desejos imagináveis. Ao declarar-se rei da Pedra do Reino e do “Império do Sertão do Brasil”, Quaderna se coloca na função de governante, rei momo carnavalesco. Seu governo se dá por meio do riso, conforme destaca:

De repente, tive de notar que estava ficando odiado por gente aquém nunca fizera mal, mas que não me perdoava o meu jeito de montar a cavalo, de usar gibão, de comandar meus vinte e quatro Cavaleiros das cavalhadas como se fosse um Guarda-de-Honra etc. Eu, secretamente, quando fazia o papel de Rei no “Bumba-meu-boi” ou no “Auto dos Guerreiros”, era como Rei do Brasil que me sentia. Mas como aquilo não acotovelava ninguém, não tomava o emprego de ninguém, eu julgava que podia fazê-lo impunemente. Enganava-me. Parece que, pelo contrário, todos pressentiam quem eu verdadeiramente era e consideravam tudo aquilo uma intolerável pretensão.³³⁴

Quaderna, com sua mania de realeza, além de organizador das cavalhadas de Taperoá, e dono de uma casa de recursos chamada “Estalagem à Távola Redonda”, era diretor da Biblioteca Municipal Raul Machado, da vila, poeta popular e escritor de uma coluna astrológica, conforme explica:

sou ainda redator da *Gazeta de Taperoá*, jornal conservador e noticioso no qual me encarrego da página literária, enigmática, charadística e zodiacal. Posso dizer, assim, que, além de Poeta-escrivão e bibliotecário, sou jornalista, Astrólogo, literato oficial de banca aberta, consultor sentimental, Rapsodo e diacevasta do Brasil!

É o soberano cômico imitando o sério. Daí esse riso, tal qual no carnaval do medievo, não se preocupar com revoluções na ordem estabelecida, conformando-se com

³³⁴ SUASSUNA, p. 248-249.

o caráter regenerador. “Rir da paródia do poder não é rir do poder, este adquire um aumento de legitimidade. É um jogo que se deve vigiar, mas que na Idade Média respeita as regras, tanto que o sistema de valores vigente é unanimemente aceito”.³³⁵ O uso do riso medieval ridicularizava “o fora da ordem”, mas foi a defesa desta ordem que se preocupou em resguardar quando condenava os infligidores risivelmente. Com o mesmo acento carnavalesco agiu Gil Vicente em seus *autos* risíveis. Esse dramaturgo não fez crítica às instituições, seu ataque era aos desonestos, ao pervertido individual. A aprovação da ordem durante os rituais carnavalescos é explicada no excerto a seguir:

Na Idade Média, o riso é sinal de aprovação: do sistema vigente, de seus valores, de sua hierarquia. Se às vezes ele adquire valor de exclusão, é a exclusão dos desencaminhados, dos heréticos, dos bandoleiros que vemos assar sobre fogueiras, gargalhando da mesma forma que fazemos ao ver se consumir o boneco do Rei Carnaval, que leva com ele o mal, o pecado e, talvez, o diabo.³³⁶

Porém, conforme ocorria no medievo, o riso de Quaderna, não é tolerado, sendo punido. No *Romance da Pedra do Reino*, Quaderna, também reprovado pela sociedade, diante de suas suspeitas profissões, retoma acepções de inversão carnavalesca ao desempenhar a função de Rei popular de espetáculos do Nordeste. Do mesmo modo que no medievo não havia tolerância para com o riso pelo segmento oficial da cultura, Quaderna é repudiado pelo Corregedor, representante da lei, portanto, da ordem oficial, sendo considerado suspeito ao promover o risível durante as festas da vila. Vejamos o tom de reprovação do Corregedor ao ressaltar as realezas de Quaderna:

Disseram-me, primeiro, que o senhor é figura indispensável, aqui, entre o Natal e o Dia de Reis, na qualidade de Arlequim ou Rei do “bumba-meu-boi”, de chefe de cavalcadas, de Imperador do Divino, de Rei Dom Pedro da Nau Catarineta e de “velho” do Pastoril. Consta que o senhor, um funcionário, um homem de certa categoria, vive na mais vergonhosa promiscuidade com as mulheres de má-vida e com o que existe de pior na ralé daqui – os bêbados, os doidos, os ladrões de cavalo, os contrabandistas de cachaça, os cantadores, cavalarianos e vagabundos de toda espécie! – De toda espécie, não, Excelência! Somente com aqueles que, pelo menos uma vez na vida, montaram a cavalo, tornando-se, assim, Cavaleiros e Grandes do Império!³³⁷

³³⁵ MINOIS, Georges. Op. cit, p. 181.

³³⁶ Ibidem, p. 184.

³³⁷ SUASSUNA, p. 355.

Reprovado pela ordem oficial, Quaderna, semelhante a outros personagens suassunianos, é um representante da cultura popular e assume posições semelhantes às dos amarelinhos João Grilo, Chicó, Cancão e Benedito, todos, personagens de Ariano.³³⁸ O emblemático amarelinho do sertão nordestino usa a astúcia para enfrentar as adversidades da vida. Para muitos críticos, esses protagonistas são associados ao pícaro, ao malandro e ao covarde. Ocorre que, para Suassuna, referindo-se a Quaderna, é um estrategista muito esperto e finge ser besta diante do Corregedor a fim de enganá-lo e livrar-se das acusações às quais responde. Quaderna, ao modo de palhaço de circo e bobo da corte realiza suas piruetas e subverte os fatos a seu favor. Seu relato não é confiável, pois profundamente manipulado por espertezas. A astúcia do personagem é arma de sobrevivência. O bobo Quaderna não é demente, tem consciência de estar lidando com fatos imaginosos. A criação de um reino simbólico por parte do narrador, também pode ser associada à escolha de Suassuna diante dos fatídicos acontecimentos de sua vida, conforme já explicitado. Nas palavras do autor, entendemos como isso se expressa:

Sabe, nos últimos anos, tenho feito uma autocrítica, uma auto-avaliação... Não tem sido fácil é muito doloroso. Mas é que eu queria entender melhor algumas posições que tomei ao longo da vida... Meu pai foi assassinado – no Rio de Janeiro – quando eu tinha 3 anos de idade, por conta de questões políticas ligadas os episódios da Revolução de 30, em Princesa, cidade do sertão da Paraíba. Eu cresci lendo jornais falando mal de meu pai... Era a luta do bem contra o mal. O bem era o urbano, que representava a modernidade, o progresso, o governo. O mau era meu pai, que significava o atraso, o primitivo, por ser rural. Sabe o que fiz, para conseguir viver, pois aquilo me doía muito?... Resolvi inverter: o bem era o rural, o mal era o urbano... Pautei toda a minha vida nisso... Isso teve sempre uma repercussão enorme em toda minha obra...³³⁹

³³⁸ O personagem João Grilo e Chicó são do *Auto da Compadecida*; Cancão, d’*O casamento suspeito* e Benedito do entremez *Torturas de um coração* e, posteriormente, de *A Pena e a Lei*.

³³⁹ NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 30-31. A associação suassuniana entre o bem-urbano e o mal-rural, decorre de outro posicionamento do autor em relação ao que ele considera oficial e o não-oficial na cultura brasileira. Um dia, Ariano Suassuna lendo Alfredo Bosi, depara-se com uma distinção machadiana a respeito do processo histórico brasileiro. Segundo Ariano, Machado de Assis critica por meio da distinção oficial e não-oficial o nosso mau governo e a nossa má política. Segue a citação de Machado, na qual Ariano se baseia: “Não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu país. O país real, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas o país oficial, esse é caricato e burlesco.” In: SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008, p. 230.

Os personagens suassunianos misturam-se à biografia do escritor. É por meio deles que Suassuna se livra das dores pessoais, pelo riso espantando o medo e a dor. Porém, é preciso cuidado com a autonomia da literatura. Há a coincidência biográfica, mas a literariedade da obra de arte tem lugar próprio. A arte imita a vida, porém o código representado por ela não é a realidade, mas o real transfigurado pela linguagem. Para a recriação do real existem os narradores, os personagens e, no caso do dramaturgo, os amarelinhos são os assinalados. Para o romancista paraibano, o maior desafio desses quengos é vencer o sertão, fera indomada, a terra-palco dos desafios dos homens, que só pode ser compreendida com a associação entre a morte e a sobrevivência. O sertão existe para o sertanejo como experiência de vida e de morte, é seu destino e sua redenção. A narrativa cheia de riso é o meio encontrado pelo autor para compensar a dor humana, sua acrobacia de palhaço-bobo.

4.2.1 Quaderna: bobo, palhaço, coringa, amarelinho ou quengo esperto?

Em *A Pedra do Reino*, o narrador Quaderna assume caracteres de bobo da corte. Por meio de espertezas e trapagens ele manipula fatos, recria acontecimentos, engana o leitor e livra-se do depoimento. Em toda parte se enxerga uma pirueta, o reino quadernesco é literário, seus antepassados são heróis, cavaleiros medievais e fidalgos inventados. Seus reis verídicos são os sertanejos simples de gibão de couro, cuja maior batalha é a luta para sobreviver à crueza do sertão pedregoso. O castelo de Quaderna é fantástico e imaginoso, não pode ser de pedra como os medievais, pois nem ao menos o narrador sabe lutar. É um covarde de má pontaria. A sagração de seu reino só pode ser por meio da arte, pois seu grande feito é o romance-memorial, “obra modelar e de primeira classe”, que só um “Gênio da Raça” pode escrever. Em alguns momentos o narrador fala, sem metaforizar, da vida difícil no sertão. No excerto, não é o reino fantástico que está descrito, mas a vida real de Quaderna. Ao relembrar os felizes momentos vividos pela leitura dos folhetos e pelas histórias familiares ouvidas durante a infância, que foram os responsáveis pela transfiguração do real em imaginoso, o narrador rememora justificando o porquê de seu estilo régio.:

Tudo isso me ajudava, aos poucos, a entender cada vez melhor a história da Pedra do Reino e a me orgulhar da realeza e cavalaria dos meus antepassados. Tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino Encantado, semelhante àquele que meus bisavós tinham instaurado e que ilustres

Poetas-acadêmicos tinham incendiado de uma vez para sempre em meu sangue. (...) Assim, Vossas Excelências já entendem porque segui esse mesmo estilo, no meu Memorial.³⁴⁰

Os bobos na Idade Média não possuem identidade verdadeira, usam apelidos e são conhecidos por suas deformidades.³⁴¹ Comumente colocados ao lado do rei, desempenham função de anti-rei, designando tudo o que deve ser feito pelo seu senhor. Como um coringa, faz o uso da trapaça, subverte a ordem, transgredir as regras e perturba o jogo. Sua função primeira é fazer rir, porém, não o riso de palhaço, mas o riso denunciador de uma falta. Ele denuncia a verdade ao Rei, pois é o único que pode dizer tudo ao amo. Sua franqueza é passo livre para a liberdade de suas astúcias. “A verdade passa a ser a loucura do riso”.³⁴² O louco-sábio participava da vida da corte, dos jantares e das cerimônias solenes divertindo com malabarismos e piadas. Sua função era “revelar verdades ocultas e mistérios sob a aparência do óbvio”.³⁴³ O bufão jocoso, com suas pilhérias, era um personagem neutro como o coringa do baralho, podia entrar em todos os jogos e tomar todas as posições. Embora seu riso agressivo parecesse perturbador, era inofensivo. Os bobos eram heróis predestinados a resolver enigmas. As funções deles nas cortes são comentadas por Rivair Macedo:

O bobo da corte pretensamente via o que os outros não podiam ver, sabia verbalizar o futuro e conhecia antecipadamente o destino dos homens. Sua posição dentro da corte é interessante, pois ele não costumava ser sensato, comedido ou prudente como todos os demais deveriam ser. As atitudes do bobo revelam comportamento antitético, porém, a ele tudo era permitido e até incentivado. Se algum dos atingidos por suas piadas e acusações reagisse “a sério”, estaria se denunciando. Além disso, a função do bufão participava da esfera do

³⁴⁰ SUASSUNA, p. 100-103.

³⁴¹ “Ele carrega uma marca característica e simbólica: um capuz, acessório ultrapassado e ridículo, com orelhas de asno, que significam ignorância e sensualidade e que são símbolo de degradação (...) ele tem, muitas vezes, o crânio raspado, com exceção de uma mecha frontal (...) O bobo veste uma casaca matizada, com bordas em pontas e losangos amarelos e verdes. O verde é cor da ruína e da desonra; o amarelo, cor do açafraão – que tem influências maléficas e atua sobre o sistema nervoso, provocando riso incontrolado -, é a cor dos lacaios, das classes inferiores, dos judeus. Às vezes aparece o vermelho, como no traje de Hainselain Coq, bobo de Carlos VI. Isso também é símbolo de fantasia, idéia reforçada pela bexiga de porco inflada, contendo ervilhas secas, que evoca a cabeça vazia do bobo. Sobre sua roupa, costuram-se pequenos sinos cujo tilintar incessante faz pensar no caos primitivo, na matéria inorgânica. O bobo carrega um bastão encimado por uma cabeça de bufão com guizos; é seu cetro derrisório, que para alguns evoca também um falo.” MINOIS, Georges. Op. cit., p. 228.

³⁴² Ibidem, p. 231.

³⁴³ MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed.Universidade UFRGS/Editora UNESP, 2000, p. 135.

jocosos. Como duplo grotesco do rei, todas as palavras proferidas por alguém monstruoso e repulsivo só podiam realmente fazer rir.³⁴⁴

Ao modo medieval, Quaderna, por meio da licença poética, diz o que quer. Como bobo da corte do sertão, não é sensato, comedido nem prudente. Sua máscara é para forjar uma realidade conveniente de ser escondida de sua tia Filipa (que desejava vê-lo consagrar-se cavaleiro) e do povo brasileiro. Por isso a fixação de ser um grande gênio, o máximo da humanidade. Certo dia preparando-se para uma caçada com seus irmãos, o narrador confessa:

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 forjara. 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 heróico, a meu rifle e à minha gloriosa espingarda “Vinte e Oito”, podia reivindicar o título de Cavaleiro, soldado e caçador. Se desempenhava bem ou mal essas tarefas, isso era outra história! E o fato é que a Fortuna recompensava de vez em quando minha constância e fidelidade no serviço, das maneiras mais inesperadas e casuais. Entretanto, só mesmo as pessoas mais chegadas a mim, como Malaquias, é que conheciam a verdadeira versão de certos acontecimentos lendários que me tinham envolvido. E como todas essas pessoas me estimassem, elogiavam e ampliavam minhas façanhas involuntárias, na maioria das vezes até cômicas, para quem as conhecia em seu acontecido verdadeiro. (...) De modo que assim, aos trancos e barrancos, o plano que eu traçara ia dando certo, para brilho da minha imagem real de honra e para grande regozijo de Tia Filipa.³⁴⁵

O “decifrador” Quaderna, “Rei do Quinto Império e do Quinto naipe”, “Profeta da Igreja Católica-sertaneja” é o coringa da *Pedra do Reino*, suas bufonarias são por meio da palavra. Pela literatura tudo ganha mais tom, o real parece mais glorioso. No folheto “As Pedras do Reino” o narrador juntamente com os irmãos e amigos de caçada, entre eles Euclides Villar, se dirigem até o local onde estão os dois lajedos gêmeos, as pedras do reino. Porém, ao vê-las, o narrador admite decepcionar-se, pois, na descrição que leu de Antônio Ático de Souza Leite, os rochedos eram descritos do seguinte modo:

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ Ibidem, p. 123-124.

do meio para cima era incrustada por uma espécie de chuvisco prateado, causado por ‘infiltração de malacacheta’. Agora, eu olhava e não via nada disso (...) eu só via, mesmo, eram as manchas ferrujosas de líquenes secos, que nós chamamos, aqui no Sertão, de “mijo de mocó.”³⁴⁶

Esse episódio representa a descoberta do narrador da transfiguração literária do real. Essas leituras de Souza Leite e de outros clássicos, associadas às dos folhetos do Romanceiro, fizeram de Quaderna, pela manipulação da palavra, um inventor de realidades. Com isso ele tinha licença de recriar os fatos, de omitir e de burlar. Quaderna aprende a arte da astúcia e da esperteza como compensatória de sua falta de habilidade e de coragem para a cavalaria e para as caçadas. Pelo literário ele poderia chegar ao trono sem precisar, como mesmo disse, derramar nenhuma gota de sangue. A astúcia de bobo medieval é sua chance de superar tais obstáculos, a covardia não podia fazer parte de sua nobre linhagem. A respeito das bufonarias da Idade Média, José Rivair Macedo escreve:

O tolo faz rir, e pelo riso, expõe a verdade. Com essa função, os bobos ocupam posição singular nas tradições folclóricas ocidentais, em que aparecem como heróis predestinados a resolver enigmas, superar obstáculos impostos pelos zombadores ou por reis e alcançar muitas vezes o trono (...) Em suas aventuras, a aparente tolice lhe permite reverter as situações de dificuldade. Seu estado de inferioridade visível oculta astúcia e esperteza. Estas, por sua vez, acabam sendo utilizadas como instrumento capaz de superar os obstáculos a ele apresentados. Geralmente, o bobo triunfa sobre os mais fortes que, sendo aparentemente sábios, deixam revelar a sua própria tolice ao serem trapaceados.³⁴⁷

Variados episódios na narrativa em estudo remetem à *remanescência* do bobo medieval em Quaderna. Primeiramente, em relação ao leitor, o narrador se dirige para contar seu memorial a fim de provar inocência. Os fatos narrados são enovelados propositalmente e Quaderna relata os episódios que o envolvem nas acusações sem nunca revelar o enigma da morte do padrinho. A narração é interrompida, pois ele passa a contar episódios de seus antepassados, “esquecendo-se” do relato sobre a morte do

³⁴⁶ Ibidem, p. 147.

³⁴⁷ MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed.Universidade UFRGS/Editora UNESP, 2000, p. 136. “Na Península Ibérica, por exemplo, inúmeros contos provenientes da tradição oral têm como protagonista João Bobo (também conhecido por João Tonto, Manuel Tonto, Manuelito, Juanito, Malastrampas e Perico Argumales), “antepassado” distante do Sancho Pança de Cervantes e do nosso conhecido Pedro Malasartes na extensa linhagem dos bobos folclóricos.” Idem.

padrinho e do inquérito. O leitor fica em suspense, esperando a decifração de um enigma nunca desvendado. Posteriormente, Quaderna retoma o reconto dos fatos relacionados às acusações com paradas narrativas e inserções de fragmentos de obras literárias e episódios ligados a história do Brasil, em especial ao que ele chama de “a Guerra do Reino”. Então, quando retoma o relato em seu depoimento ao Juiz, torna a repetir o já contado ao leitor, porém, agora, numa interlocução com o Corregedor. E o leitor mais uma vez espera... Ao final da narrativa nada é esclarecido. Tanto o término da história quanto o crime vitimador do padrinho, ficam em aberto, nada se explica, e Quaderna finda o memorial contando um sonho no qual é eleito membro da Academia Brasileira de Letras e coroado Rei. Portanto, o leitor não tem sua resposta, a bufonaria leva a melhor.

A manipulação operada pelo narrador não acontece somente em relação ao leitor; com o Juiz também é realizada. Primeiramente, segundo interpretação de Carlos Newton³⁴⁸, Quaderna envia ao Corregedor uma carta contando uma série de acusações e episódios dúbios que o envolvem na morte do padrinho e no (des)aparecimento do primo. Concordando com a idéia defendida por Newton, o que parecia denúncia, de fato era um plano: Quaderna desejava escrever uma grande obra literária graças ao depoimento prestado, mas argumenta a impossibilidade da escrita do romance por conta de um defeito físico, o qual ele chama “cotoco”. Vejamos o argumento-trapaça do protagonista ao contar ao Juiz porque ele, Samuel e Clemente são impotentes para escrever de próprio punho a obra máxima:

Infelizmente, Sr. Corregedor, apesar de possessos da Literatura, nós três padecemos, todos, de uma terrível incapacidade de escrever! Somos geniais nas idéias e nas conversas, mas quando chega a hora de passar tudo para o papel, a desgraça penetra e, em vez do santo, quem baixa é a fatalidade, de modo que não sai nada, por mais que a gente esprema o miolo do juízo! A causa da impotência de Samuel é a bebida, os pileques e carraspanas que ele toma de vez em quando e que o deixam arrasado. A de Clemente é uma enxaqueca epilético-filosófica que o acomete e que faz ele cair ciscando na cama, esverdeado (ou melhor, acinzentado), cego, babando e vomitando de gastura estomacal e filosófica! A minha é o cotoco!(...) Segundo eles [os pernambucanos], todos os paraibanos tem sangue judaico e, conseqüentemente, parte com o Diabo, motivo pelo qual herdaram um pequeno pedaço de rabo, o cotoco, transmitido pelo sangue judaico ancestral. Isso é dito pelos pernambucanos em tom pejorativo, é verdade. Mas não deixa, também, de ser um elogio,

³⁴⁸ NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Vida de Quaderna e Simão*. Recife: Editora Universitária da UFPE: Ed. Artelivro, 2003.

porque, segundo eles, é o cotoco diabólico que nos torna irrequietos, ativos e astutos. É um elogio à incansável atividade paraibana!³⁴⁹

Semelhante ao bobo medieval Quaderna usa sua posição neutra de narrador para manipular fatos e lançar enigmas. Da mesma forma que o bobo palaciano da Idade Média, recorre ao riso a fim de alcançar o trono, de aproximar-se do Rei. O narrador suassuniano, tal qual o bobo mediévico, mas a seu modo, deseja um reino: o literário. Sua sagração é como Rei do Império da Poesia. Além disso, Quaderna deve desvendar o mistério da morte do padrinho durante o depoimento. Em ambos os casos, o “tolo” vence o mais forte. Basta lembrarmos as trapaças quadernescas para escrever a “Obra” à custa do Juiz e da escrevente Margarida, tudo isso custeado pelo Estado, já que os manuscritos do processo serviriam à edição do livro pretendido por Quaderna. O narrador nada tem de inocente, tudo é pensado como objetivo da escrita da “Obra Magna”: o relato, o enigma indecifrável da morte de Pedro Sebastião e o sumiço do tesouro do padrinho que nunca aparece. No fim, quase nada é resolvido, só tem solução a escrita do que interessa ao narrador publicar. Sobre a aparente tolice dos bobos refere Rivair Macedo:

Em suas aventuras, a aparente tolice lhe permite reverter as situações de dificuldade. Seu estado de inferioridade visível oculta astúcia e esperteza. Estas, por sua vez, acabam sendo utilizadas como instrumento capaz de superar os obstáculos a ele apresentados. Geralmente, o bobo triunfa sobre os mais fortes que, sendo aparentemente sábios, deixam revelar a sua própria tolice ao serem trapaceados.³⁵⁰

Quaderna é palhaço, malandro, decifrador, bobo da corte, pícaro. Como palhaço anuncia aos espectadores seu relato-espetáculo no início da narrativa, definindo seu gênero literário, e o título de sua encenação: *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Ainda no tom apalhado faz promessas ao leitor como quem diz: “vou contar a verdadeira história de um santo-príncipe e de seu retorno à sua terra no dia do Juízo, o dia no qual o exercício da moralidade cumprirá o seu papel”. E o público do circo popular sertanejo aguarda a surpresa, a resolução dos enigmas, e o retorno do “Prispe que Vai-e-Volta”. Mas, como todo palhaço, suas promessas são vãs

³⁴⁹ SUASSUNA, P. 343.

³⁵⁰ MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed.Universidade UFRGS/Editora UNESP, 2000, p. 136.

e, depois da luz apagada no picadeiro - palco da vida - , ao pobre, só restou o riso. Para o narrador o riso é arma, é única forma de enganar a todos. Usando a máscara do escrito ele forja-se rei, escritor, único personagem capaz de decifrar o mistério da narrativa. Quaderna fingidor, paródico, burlador. A realidade crua precisa ser enfeitada, o sertão é dureza e o sertanejo sobrevivência. Se rir é cultural, fabricar o riso é produzir cultura, transmutação de uma verdade que dói enxergar, mais dura que a da terra seca: a fraqueza do homem diante da vida.

4.3 Quaderna de bobo a pícaro

É sabido que Ariano Suassuna baseia propositalmente suas obras nas histórias populares, principalmente as que guardam referência à Idade Média, fato já esclarecido pela crítica. O medieval herdado no romance e personificado por meio de referências religiosas e profanas num autor que, declaradamente valoriza a *mentalidade* do povo nordestino, nos leva a indagar: por que ocorre a *remanescência* da Idade Média no imaginário popular atinente ao sagrado e ao profano nas narrativas do Nordeste? Adriano da Gama Kury também admite essa ocorrência dos indícios medievais no pícaro e, conseqüentemente, na literatura popular nordestina: “Os temas contidos no Lazarillo pertencem, desde a Idade Média, ao folclore, a começar da divertida história do cego e de seu criado. Em nossa literatura popular do Nordeste são numerosos os anti-heróis do mesmo tipo, bastando citar o Cancão de Fogo.”³⁵¹

O bobo medieval foi representação da astúcia risível durante a Idade Média. O riso da Idade Média não é igual ao nosso, porque esse período não tem um coletivo e uma cultura iguais à atualidade. O que recebemos como herança já nos veio recriado, os estratos sociais e urbanos brasileiros que receberam esses substratos são outros. O que resistiu foi a *memória* desse riso, o que de vigor restou dela como *resíduo* de uma época em outra. Vale guardar a distância entre “a visão do presente que se vive e do passado que se estuda”³⁵² O conjunto cultural do riso no medievo é dinâmico e de acordo com o

³⁵¹ KURY, Adriano da Gama. “O Lazarillo de Tormes”. In: *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Tradução: Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984, p. 9.

³⁵² FRANCO JUNIOR, Hilário. “Prefácio”. In: MACEDO, José Rivair. Op. cit. p. 17.

espaço e o momento da Idade Média. Por outro lado, como é nossa escolha ver as resistências *residuais* aparentes do riso desse período, tomamos como verdade o fato de existirem *sedimentos mentais* mediévidicos em épocas próximas ou distantes daquele período. Se da mesma forma que Hilário Franco e Jacques Le Goff preferimos aceitar os efeitos da Idade Média em séculos posteriores, considerando que são a “matriz da civilização ocidental-cristã”, e que “as estruturas modernas são, no fundamental, medievais”, vislumbramos o vigor do período não terminado com a queda de Constantinopla e o fim da Guerra dos Cem Anos. Dessa forma, as *estruturas mentais* referentes ao riso mediévidico não permaneceram estanques. Perduraram por todo o Renascimento e aparecem no *imaginário* de hoje. O bobo medieval, na verdade, é mais próximo do pícaro renascentista do que se imagina, e sobre isso iremos tratar nesse momento. Não se trata da transposição da Idade Média para o sertão, mas de um diálogo entre a Península Ibérica e a região nordestina. Para entendermos melhor os efeitos do medievo na referida região, vejamos o pensamento de Suassuna:

Aliás é um engano que vale a pena retificar: os intelectuais das classes médias urbanas julgam que queremos na Arte, “restaurar a Idade Média”, o que, a ser verdadeiro, seria, de nossa parte, uma tolice, além de ridículo, impossível. O que aparece de Medieval em nosso Teatro, em nossa Poesia, em nosso Romance, em nossa Música, em nossa Tapeçaria, em nossa Gravura armorial, é originado daquilo que o povo pobre do Brasil, mesmo nas grandes cidades como o Recife ou o Rio, tem de medieval. Aqueles que afirmam que o Brasil não teve Idade Média vêm apenas o tempo cronológico. Mas os que sabem o que é o tempo real podem discernir perfeitamente que os séculos XVI, XVII e XVIII tiveram muito da Idade Média, principalmente, mas não exclusivamente, nas zonas rurais, e, dessas, no Sertão mais do que nas outras. É verdade que nossa Idade Média possui suas características próprias, mas isso se aplica, também, à Idade Média européia, onde, apesar da unidade geral, há distinções entre a Idade Média alemã, por exemplo, e a ibérica. Esta, aliás, prolongou-se tanto, que um dramaturgo como Gil Vicente, cronologicamente já pertencente à época de transição da Renascença para o Barroco, tem suas peças muito mais ligadas àquilo que o povo português tinha de enraizadamente medieval. De qualquer maneira, o fato histórico que deu origem à Cultura brasileira foi bem semelhante àquele que teve como consequência a formação da Cultura medieval ibérica. Lá foram os povos chamados de “bárbaros”, que, ao reinterpretar e recriar a Cultura greco-romana, criaram a Cultura medieval. Aqui foram os povos negros e vermelhos – significativamente também chamados “bárbaros” – que, ao recriar a Cultura barroco-ibérica (como já disse, era quase inteiramente medieval, em especial entre o Povo), deram origem à Cultura brasileira, a qual, principalmente entre o Povo, mantém seu núcleo ligado àquilo que, a falta de uma palavra melhor, nós chamamos de medieval. Entenda-se, portanto, que nossa atitude armorial perante

essa Cultura – a mais pura e vigorosa expressão do povo brasileiro – nem é naturalista ou mesmo neonaturalista, como a do Regionalismo sociológico dos romancistas de 30, nem é a mesma dos românticos, aqueles idealizadores sentimentais e saudosistas, que pretendiam ressuscitar, e só fizeram, na grande maioria dos casos, falsificar o passado medieval.³⁵³

Para Ariano Suassuna, destacadamente autor que retoma os motivos medievais e os populares, e criador de efeitos cômicos, os dois grandes campos do comportamento humano pelos quais a arte se interessa são o *doloroso* e o *risível*. Das modalidades deste último, o dramaturgo destaca o cômico e o humorístico, sendo da preocupação da Estética, o riso estético pela arte. O personagem pícaro, *resíduo* do bobo medieval, inclui-se na categoria do cômico, servindo-nos de embasamento para análise do comportamento de Quaderna. A proposta desse tópico, pois, é investigar o personagem-protagonista *d'A Pedra do Reino* sob o viés pícaro, entendido como *remanescente mediévico*.

4.3.1 Vestígios e influências da picaresca espanhola na literatura *afrobrasilusa* suassuniana

O picarismo para Samuel Gili Gaya, estudioso da personalidade de *Guzmán de Alfarache*³⁵⁴, é uma atitude perante a vida. Para esse autor o pícaro é mais do que um personagem e a narrativa picaresca constitui algo maior que um gênero literário definível. Essa narrativa proveniente do berço espanhol e, de acordo com a cronologia tradicional, é originária do século XVI, a “Idade de Ouro” da literatura espanhola. Porém, extrapola essas fronteiras de tempo e de espaço e sai da Espanha, extravasando os efeitos do comportamento pícaro para além dos séculos posteriores. O século XVII oferece-se como terreno fértil para a *mentalidade coletiva* picaresca, pois a sociedade pobre, vítima de epidemias e dos massacres provenientes das guerras, desenvolve

³⁵³ SUASSUNA, Ariano. “Carrero e a novela Armorial”. In: CARRERO, R. *A história de Bernarda Soledade, a tigre do sertão*, 1995, p. 10-11. Apud NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 91-92.

³⁵⁴ “Já no fim do século XVI, em 1599, um escritor sevilhano de nome Mateo Alemán – descendente de judeus conversos - publicava em Madri a *Primeira Parte de Guzmán de Alfarache*. O livro era chamado – no texto da aprovação eclesiástica então obrigatória – de *O Pícaro Guzmán de Alfarache*. E como *O Pícaro*, conheceu um sucesso excepcional para a época: três edições nesse mesmo ano e um total de 25 até 1605. O êxito levou alguém a publicar, em 1602, e sob o pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra, uma *Segunda Parte* fraudulenta com base no projeto que Mateo Alemán tinha para a continuação de seu livro. O roubo levou Mateo Alemán a publicar a sua *Segunda Parte*, que foi editada em Lisboa em 1604.” GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988, p. 17.

imaginário propício para a expansão de uma massa de desgraçados e de seu modo picaresco de viver. Instaurava-se uma atitude de rebelião diante da moral oficial, pois a pobreza e a astúcia constituíam um meio de vida como outro qualquer. A respeito da Espanha como solo favorável ao surgimento da picaresca, explica Maria do Socorro Correia Lima de Almeida:

Na verdade, estamos diante de um Império com pés de barro que se empobrece e vai perder pouco a pouco suas colônias. Enquanto a empresa expansionista inglesa ou holandesa se fez em moldes burgueses e capitalistas, a espanhola e a portuguesa se fizeram em moldes aristocráticos e neofeudais. A Península Ibérica não estava preparada para os Descobrimientos e a implantação do Império Colonial, por ser uma região não industrializada em que a antiga nobreza terratenente se reorganizara em nobreza de corte. Ao utilizar a riqueza expansionista não na indústria, mas em gastos faustosos, em guerras e em benefícios concedidos à nobreza régia, a Espanha se vê obrigada a depender economicamente dos países industrializados aos quais vende sua matéria prima e compra produtos manufaturados. Acrescente-se a isto a perseguição movida pelo Santo Ofício à burguesia judaica e cristã-nova, o preconceito da limpeza de sangue e estamos diante de uma nação que se recusa ao capitalismo e se aferra ao espírito de fidalguia e ao mito da honra.³⁵⁵

Na Espanha que findava o século XVI e iniciava o XVII, a preocupação era a colonização da América, ao mesmo tempo em que surgia nova forma narrativa que se opunha às aventuras de nobres cavaleiros. Nascia o embrião da picaresca e o personagem disposto a contar sua luta pela sobrevivência e sua experiência cotidiana: *Lazarillo de Tormes*.³⁵⁶ Posterior a essa obra, apontada como origem do primeiro romance moderno, já que para a crítica sem ela não existiria Quixote, esse novo gênero prolonga-se pelo século XVIII, mostrando seus efeitos na cultura, no XIX, disposto a

³⁵⁵ ALMEIDA, Maria do Socorro Correia Lima de. “A narrativa picaresca”. In: *A narrativa ontem e hoje*. Lúcia Vassallo (Org.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 73.

³⁵⁶ Pequeno livro anônimo editado em 1554 simultaneamente em três cidades de domínio espanhol: Burgos, Antuérpia e Alcalá. Polemiza-se que o anonimato do livro tenha sido proposital, diante das possíveis conseqüências que sofreria o seu autor, porém embora indo para o Index cinco anos depois, teve nova reedição em 1573, mesmo que notando-se graves mutilações pela censura. A atribuição mais geral de autoria, embora contestada, “recai sobre don Diego Hurtado de Mendonza (embaixador na Itália do Renascimento, poeta italianizante e cronista da guerra contra os mouros); passa também por ser obra de Frei Juan Ortega, que foi geral da Ordem de São Jerônimo e teria escrito a novela quando estudante – o que não parece viável – em Salamanca; mais recentemente atribuem-na alguns ensaístas, com mais probabilidades de acerto, a Sebastián de Horozco, que, numa das poesias do seu *Cancioneiro*, faz aparecer um “Lazarillo” como guia de um cego, num episódio semelhante, que pode ter-se baseado num motivo folclórico. O próprio termo *lazarillo*, aliás, é de fonte popular.” KURY, Adriano da Gama. “O Lazarillo de Tormes”. In: *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Tradução: Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984, p. 8-9.

afirmar que não existia espaço para o herói não pícaro, e no XX ainda eram escutados seus ecos. Por isso, assumimos a postura de considerá-lo *resíduo* na criação de Suassuna. Com o intuito de precisar uma definição mais aproximada do pícaro ³⁵⁷ destacamos as considerações de Mario González que, diante da dificuldade e imprecisão para tal definição, prefere considerar:

a pseudo auto-biografia de um anti-herói que aparece como definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro.

Porém, esse autor adverte que para se falar em picaresca é necessário pensá-la em sua evolução histórica, entendendo-a como processo. Para González deve-se evitar ver no romance picaresco “a narrativa de uma fábula com pequenas variantes; ou de limitar o discurso picaresco a uma estreita receita sem alternativas”. ³⁵⁸ Para esse autor deve haver a integração da História nesse tipo de discurso. Para ele esse gênero não é somente “uma forma novelesca de seriado de aventuras anterior ao romance”. ³⁵⁹ González defende a existência de um *núcleo*, ponto de partida e referencial para o modelo pícaro que, segundo ele, pauta-se em três obras representativas da progressão em três tempos de uma única maneira de narrar. Ou seja, as três narrativas a seguir, destacadas por ele, embora escritas em diferentes momentos, recorrem a um mesmo modelo narrativo. São elas o *Lazarillo de Tormes*, o *Guzmán de Alfarache* e *O Buscão*. Nas palavras do autor, ele explica o porquê de sua escolha:

O primeiro deles é claramente o germe da picaresca; o segundo costuma ser entendido como o protótipo dessa modalidade narrativa. E o terceiro é uma espécie de distorção paródica das suas possibilidades. Os três estão escritos em tempos diferentes e, especialmente, a partir das três diferentes perspectivas sociais em que

³⁵⁷ “Sob a denominação de pícaro cabem tipos de variada condição. É ‘mozo de muchos amos’, pobre e desditoso, bobo e velhaco, e exerce os mais diferentes ofícios servis. Costuma também ser vagabundo, preguiçoso e trampolheiro, um refugio social que convive ou se acotovela com a gentalha e a ladroagem. Como não tem escrúpulos, e sim muita fome, qualquer expediente para sobreviver lhe parece válido.” KURY, Adriano da Gama. “O Lazarillo de Tormes”. In: *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Tradução: Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984, p. 7.

³⁵⁸ GONZÁLEZ, Mario. Op. cit, p. 40.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 39.

podemos situar os seus autores: a reforma interior ao sistema, a sátira do marginalizado e a autodefesa do dominador.³⁶⁰

Ao partir desse *núcleo-parâmetro*, os demais romances seguidores da mesma linha narrativa e publicados em fins do século XVII e durante o XVIII, fazem parte do conjunto denominado *picaresca européia*. O que se segue em períodos posteriores, para González, não é a evolução dessa modalidade ora instaurada, mas uma *neopicaresca*, que segundo ele, corresponde “à narrativa produzida nos séculos XIX e XX e que pode ser lida à luz do modelo clássico espanhol, mesmo sem guardar uma relação direta com o mesmo.”³⁶¹

Vamos ao pícaro em *A Pedra do Reino*. O espírito imanente no pícaro espanhol, ou no brasileiro, a exemplo de Quaderna, é o da aventura, do fingimento, da ficção e da solidão, associados à luta pela sobrevivência do herói em um mundo que o hostiliza. A honra pícaro é a tentativa de ascensão social, em *Lazarillo*, é o desejo de fugir da fome e de tornar-se patrão; em Quaderna, a picardia justifica-se porque, sendo ele um covarde cavalheiro, sem talento para caçadas e perigos, deseja uma realeza literária, já que assim seria rei como todos de sua linhagem. Nos dois casos, é visível o desejo dos personagens de tornarem-se “homens de bem”, de parecerem dignos e superiores diante da classe que os oprime, desde que são homens sem honra sob “o mito da anti-honra”.³⁶² Antes de listarmos as aproximações entre o pícaro clássico espanhol e o herói popular Quaderna, buscaremos o entendimento de como esse modelo chegou a Portugal e, posteriormente, como já esperado, no Brasil, especialmente na narrativa de Suassuna.

Em Portugal, o pícaro Lázaro, de *Lazarillo de Tormes*, foi importado tardiamente da Espanha, tendo, em suas primeiras aparições no território luso, passado pela conversão em cordel com variadas edições e adaptações. Para alguns críticos, o afloramento desse personagem na literatura portuguesa provém da importação de modelos ao longo do Barroco, porém tal informação não constitui consenso por parte da crítica. João Palma-Ferreira lista algumas opiniões divergentes da hipótese acima apresentada quanto à influência castelhana do pícaro em Portugal:

³⁶⁰ Ibidem, p. 6.

³⁶¹ Ibidem, p. 41.

³⁶² ALMEIDA, Maria do Socorro Correia Lima de. Op. cit, p. 73.

Hernâni Cidade, cuja tese foi sempre contrária à das possibilidades do pícaro, como gênero eminentemente castelhano, em Portugal, no século XVII, por ser, nessa época, a cultura portuguesa era separatista, utopista, erudita, artificialmente ensaísta e historiográfica; Antônio José Saraiva que admite a existência, nos medievais e vicentinos, dos particularismos do pícaro em embrião, denotando a sua presença em alguns *Apólogos Dialogais*, de D. Francisco Manuel de Melo, na *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (que pode ter influenciado *Estebanillo González*); Jacinto do Prado Coelho que refere, como Fidelino já fizera, a presença do pícaro nas *Obras do diabinho da mão furada* e nos *Apólogos*, de D. Francisco Manuel; Aubrey Bell, que vê coincidências entre a farsa *Quem tem farelos?*, de Gil Vicente e o *Lazarillo de Tormes* e ainda vestígios do mesmo *Lazarillo* em *Arte de furtar*.³⁶³

Embora sejam claras as referências do pícaro na cultura portuguesa, não constitui unanimidade por parte da crítica, que esse personagem em Portugal tenha sido produto de um modelo importado da Espanha, ou um caso de autonomia criativa portuguesa. João Palma-Ferreira encerra a polêmica dizendo:

Com a sua geografia, as suas éticas, linguagem, genealogia e mentalidade, o pícaro, que se transformará num dos símbolos do castelhano e acentuará as suas idiossincrasias, extravasa das fronteiras da Península e do seu tempo clássico e vai renascer, nas épocas de crise e desencanto, um pouco por toda a parte, como personagem com caráter próprio e inimitável, ressuscitando, nos nossos dias, nos quadros rurais tradicionais (Aquilino Ribeiro, Fernando Namora), ou fora deles e em dimensões completamente distintas (Céline, Saul, Below e Kerouak, em gerações diferenciadas e em países e línguas diferentes), perdendo o caráter que assumiu nos séculos XVI e XVII e ainda no seguinte e que alguns escritores contemporâneos tentaram recuperar (Camilo José Cela), para finalmente se fixar como uma atitude de rebelião contra os quadros estabelecidos pela sociedade, pela moral oficial, pelas imposições da ordem, dos sistemas e das leis.³⁶⁴

De acordo com esse autor, Ulla M. Trullemans registra alguns motivos que autorizam opiniões a respeito da independência do pícaro em Portugal relativamente ao modelo espanhol. Os principais motivos apontados por Trullemans são a existência de temas semelhantes na poesia galego-portuguesa; a presença de indícios pícaros da obra vicentina; a influência do cultismo e do conceptismo espanhóis em Portugal; o

³⁶³ PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981, p. 22. Tais considerações de Palma-Ferreira dizem respeito ao estudo de Ulla M. Trullemans editado em Madri em 1968, *Huellas de La picaresca em Portugal*.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 9-10.

bilingüismo cultivado em solo luso até o século XVII; e a influência de outras formas literárias castelhanas na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII. O coincidente nos dois estudos, tanto no de Palma-Ferreira quanto no de Trullemans, é a impossibilidade de haver existido na literatura portuguesa o texto pícaro como novela propriamente dita. Para esses autores foram encontrados em Portugal apenas *vestígios* do comportamento do protagonista desse tipo de narrativa. Segundo conclusão de Palma-Ferreira: “O pícaro, em Portugal, estava condenado à vida efêmera de uma novela ou à diluição na sátira, já que parece nunca ter correspondido a uma faceta característica da mentalidade portuguesa.”³⁶⁵

Não nos propomos a encontrar nas literaturas de língua portuguesa o modelo clássico do pícaro espanhol enquanto gênero formal, haja vista que nossa análise se pauta no plano da *mentalidade* e do *imaginário*, porém, cremos nos vestígios *residuais* do pícaro espanhol e do português serem suficientes para chegarem ao Brasil. Assim, desejamos entrever em Quaderna aspectos comportamentais, e não estruturas formais da novela picaresca no romance de Suassuna. Também em outras obras da literatura brasileira já foram amplamente apontadas *remanescências* do pícaro espanhol em narrativas escritas no século XX. A incidência do pícaro como fenômeno narrativo em língua materna pode ser constatada a partir da década de 70. Dentre as obras brasileiras nas quais foram entrevistados aspectos picarescos, embora tenhamos somente a intenção de mencioná-las e não de analisá-las, destacam-se as *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, publicação em folhetins do *Correio da Manhã* entre 1852 e 1853³⁶⁶; *Macunaíma* de Mário de Andrade de 1928³⁶⁷; *Meu tio Atahualpa*, do sergipano Paulo de Carvalho Neto, publicado em 1972 no México; *Galvez, o imperador do Acre*, de 1976; *Os voluntários*, de 1979, de Moacyr Scliar e *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino, do mesmo ano.

Em relação à *Pedra do Reino*, o próprio Ariano teria rotulado essa obra de picaresca, e nela agora nos deteremos. O texto constitui a autobiografia de um anti-herói

³⁶⁵ Ibidem, p. 90.

³⁶⁶ Antonio Candido no artigo “Dialética da Malandragem” aponta que Leonardo, o personagem desse romance, não é pícaro e sim “o primeiro malandro que entra na novelística brasileira”. Se para Candido o protagonista é malandro, para Mario González é neopícaro. Cf. CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1870, n. 8, p. 67-89 ou CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Rio de Janeiro: Duas Cidades: Ouro sobre Azul, 2004.

³⁶⁷ Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. O tupi e o alaúde: uma interpretação de “Macunaíma”. São Paulo: Duas Cidades, 1979. No capítulo III a autora analisa a rapsódia de Mario de Andrade em relação ao pícaro clássico.

à margem social, por isso, detentor de um desejo de ascensão e de superação: ser escritor da “Obra Máxima da Humanidade”. Parece este ser seguidor do mesmo preceitos de Marco Túlio Cícero ³⁶⁸ do qual se apropria o pícaro de Tormes: “A honra cria as artes”. Não é um herdeiro da fome, como em *Lazarillo*, mas, do mesmo modo, torna-se pícaro para pertencer à sociedade que o exclui. É um desterrado da classe dominante e um cidadão que poderia ter sido e não foi. Por esse motivo, em seu relato, Quaderna desenvolve a sátira da sociedade brasileira. Suas únicas armas a fim de ascender a uma posição superior, característica do pícaro tradicional, são a astúcia e a trapaça. No folheto “As Desventuras de um Corno Desambicioso” o comportamento picaresco de Quaderna também é atestado pelo personagem Pedro Beato, pois no momento em que o velho vai à casa de Quaderna, imerso em profundas reflexões, assunta moralidades a propósito das atitudes suspeitas do protagonista:

Por que é que você vive vendendo seu sangue e sua alma, botando casa-de-recurso, inventando tudo quanto é de história, comprando e vendendo o que não presta, fazendo tudo o que é possível para arranjar dinheiro? É porque você quer recuperar a fazenda “As Maravilhas”, a terra que foi de seu Pai! Agora eu lhe pergunto: por que essa ânsia de ter terra? Essa terra só vai trazer a você preocupações, sofrimentos e ocasiões para fazer o mal, a você mesmo e aos outros! Você vai ter que maltratar, espezinhar, oprimir e humilhar os pobres! Agora veja: se o simples fato de você se vestir de Rei terminou humilhando e insultando os outros aqui na rua, imagine o que você não vai fazer, sendo Rei e barão de sua terra, mesmo!³⁶⁹

No episódio descrito, diante das observações de Pedro Beato, são latentes as aproximações entre Quaderna e o pícaro, na medida em que o protagonista luta para assumir a posição de senhor, disposto a todo tipo de artimanha a fim de ocupar a posição do dominante burguês que o oprime. O desejo secreto do narrador é ascender de servo a amo, mesmo que viva de aparências, característica do personagem picaresco que, do mesmo modo, adquire fortuna e posição social, independente de que a realidade criada por ele seja aparente ou verdadeira. Das aproximações *residuais* entre o pícaro clássico e Quaderna destacamos o riso burlador, que modifica a real aparência trágica

³⁶⁸ “Marco Túlio Cícero – Orador romano (106-43 a. C.); elevou a eloquência a rara altura. Autor de *Verrinas, Pro Murena, Pro Milone, Catilinárias e Filípicas*.” Este esclarecimento de Stella Leonardos traz em nota de rodapé a seguinte referência: “Prólogo”. In: *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Tradução: Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984, p. 13.

³⁶⁹ SUASSUNA, p. 311.

humana constituinte desses personagens. O personagem é produto do meio, “um determinismo de nascimento”³⁷⁰, e seu conflito social justifica-se pela mentira, pois sua coragem é consequência do medo da exclusão. Quaderna é um palhaço chorão que usa máscara sorridente diante do público. As semelhanças do comportamento trapaceiro de Quaderna são explicadas devido às circunstâncias astrológicas de seu nascimento. Vejamos as implicações zodiacais responsáveis pelo comportamento quadernesco, justificadoras das qualidades poéticas e populares no narrador:

Quaderna nasceu em 16 de Junho de 1897, na terceira década do Signo de Gêmeos, tempo no qual, segundo os livros de Astrologia, “pode nascer um Gênio Verdadeiro”, sendo as pessoas nascidas aí, “afetuosas e inconstantes, mas assinaladas e terríveis.” O Planeta desse signo, é Mercúrio, astro que, segundo o *Lunário Perpétuo*, tem domínio “sobre os Poetas-escrivães, letrados, Pintores, ourives, bordadores, tratantes, diligentes e mercadores”, sendo de notar que, quando há predominância das influências maléficas, aparecem entre os de Gêmeos “os charlatães, Palhaços, embusteiros, ladrões, estelionatários e falsificadores”!³⁷¹

O fragmento justifica o domínio do sobrenatural e do astrológico para explicar o palhaço Quaderna, influenciado maleficamente pelos signos de Gêmeos e de Mercúrio. O narrador, por conta da ascendência dos astros em seu nascimento, tem suas ações justificadas. Dessa forma, é apresentado como vítima. Suas artimanhas de pícaro, de acordo com a narrativa, não constituem escolha do narrador, e sim determinação astrológica. Quaderna e *Lazarillo* têm um projeto de vida e seus aprendizados ocorrem por meio do sofrimento. O primeiro sofre a perda dos seus e a dor de parecer ser quem não consegue: não é exímio atirador, não tem coragem, não é rei, e ainda tem o “cotoco”, defeito físico que o impede de ser escritor. *Lazarillo* é um faminto, um empregado de amos cruéis e avarentos. *A priori*, sua dor é física, é o pobre de estômago vazio. Seu desejo é ser amo, ascender ao lugar dos que o humilham. Sua nobreza é atingida pelo trabalho. A luta de Lázaro e a de Quaderna são para alcançar a aparência de um “homem de bem”, o segundo luta para obter felicidade diante da crueza de seu sertão. A saída é transfigurar. O real enfeitado é sempre mais bonito e brilhante. O melhor meio é a ficção, único lugar onde um fingidor mascara a dor “que deveras sente”. A ficção do real pelo artístico é expressa no romance pela passagem na qual o narrador, deparando-se com os verdadeiros lajedos do reino, parece decepcionado, pois,

³⁷⁰ ALMEIDA, Maria do Socorro Correia Lima de. Op. cit, p. 74.

³⁷¹ SUASSUNA, p. 239-240.

antes de conhecer as pedras gêmeas, havia lido em Antônio Ático de Souza Leite uma descrição fantasiosa. Quaderna, lembrando as palavras do poeta e decifrador Euclides Villar, destaca:

Segundo Villar, assim era o Mundo e assim era a Literatura! Nas coisas do mundo, os “chuviscos de prata” nunca ou raramente existiam, e o “sangue vermelho das pedras, conservado vivo e fresco durante todo o tempo” era sempre, de fato, na mesquinha realidade, simples mijo-de-mocó. 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!”. Euclides Villar lembrou-me, ainda, que todos os Poetas brasileiros mentiam assim, principalmente Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, que viam jóias, ouros, pratas e pedras preciosas em todo canto.³⁷²

A convivência com os ensinamentos de Villar e a leitura dos versos dos folhetos introduziram na arte do narrador o espírito fantasioso da ficção, notório no uso deste para enfeitar a realidade sertaneja perante o leitor, quando desenvolve o chamado estilo régio. Tal estilo de escrita amplifica-se também na fala do narrador durante o depoimento, quando este usa o enfeite realista para a criação de seu castelo e, ao mesmo tempo, é arma pícara a fim de enrolar seu inquisitor. As picardias de Quaderna também são constatadas por Clemente e Samuel. O fragmento a seguir refere-se ao modo como os mestres vêem o discípulo:

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 heróico”, o “desvio obsceno” e a “galhofa demoníaca”. Eu fiquei realmente impressionado com isso, Sr. 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 o seu Espelho danado de mil faces. Pensam que eu rio por alegria, ou então, só por escárnio ou deboche. Mas que alegria posso ter, sem ser Imperador do Brasil e sabendo que meu riso provém de uma tentação? Mas meu riso também não era de desespero: é apenas que eu vejo a Danada em todos os seus aspectos!³⁷³

No fragmento transcrito, o riso de Quaderna vai comentado por ele mesmo. Se lembrarmos dos argumentos anteriormente explicitados a respeito da origem do riso,

³⁷² Ibidem, p. 148.

³⁷³ SUASSUNA, p. 539-540.

perceberemos no comportamento do narrador os *resíduos* do riso grego e do medieval. Na verdade, o riso em Quaderna, além de regenerador, não é somente burlesco, mas proveniente de tentação, conforme associado à simbologia do medieval. Por meio da história do riso e do escárnio recuperamos o *imaginário* anterior atualizado no literário de época recente, representado na literatura suassuniana. O riso antigo perdurou remanescendo nos bobos, nos palhaços, nos pícaros e em Quaderna, travando luta contra o poder oficial. “Picaresca ou cavalaria, minha Obra terá que se passar na estrada, no oco empoeirado e aberto do Mundo, no centro da maçaranduba do Tempo”.³⁷⁴ Nos dois personagens, Quaderna e Lázaro e em seus relatos há o amor pela liberdade e a fuga para a salvação. Consta em ambos a ficção na ficção e a origem popular de suas narrativas pautadas na paródia, recurso farsesco e risível de produção de uma aparência.

4.4 Quaderna: Arlequim *dell’arte*

Paralelamente à picaresca espanhola, na Itália, em período semelhante, meados do século XVI até o início do XIX, estendem-se as atuações das companhias de comédia, cujo conjunto ficou conhecido por comédia *buffonesca*, histriônica, de máscara, improvisada, *soggetto* ou Comédia *dell’arte*. Como tanto o pícaro quanto a Comédia *dell’arte* guardam traços *residuais*³⁷⁵ do medieval, verificaremos as aproximações semelhantes entre as atuações do personagem Quaderna em *A Pedra do*

³⁷⁴ Ibidem, p. 606.

³⁷⁵ A *residualidade* de culturas anteriores nas comédias *dell’arte* é fato comumente observado pelos estudiosos. Para nós, assumimos ver nessa arte os resquícios de um medieval ainda não acabado, latente, cujo riso renascentista dessas comédias nada mais é que um prolongamento da mentalidade medieval, pautada no cômico de situações. De outro modo, preferimos não acreditar em culturas puras, e sim em híbridas, devedoras de um passado. Nós modernos devemos ao medieval, que, por sua vez, deve à Antiguidade, afinal as culturas “não andam cada qual por um caminho”, são zonas fronteiriças. A cultura renascentista para nós é atualização da embrionária medieval. Ora, se tradicionalmente, a Idade Média termina no século XV, será mesmo que seu imaginário não pode ser entrevisto no renascentista, época tão aproximada?. Sobre as influências de épocas anteriores observadas pelos autores especializados no estudo dessa comédia, cito as informações de Maria Lúcia de Aragão, estudiosa na qual me baseio: “Segundo alguns estudiosos, ela teria derivado, se bem que indiretamente, das farsas campestres que, na literatura latina, precederam as comédias de Plauto. Segundo outros, encontraram-se nos quadros da comédia *dell’arte* semelhanças com os *mimos albus* e os *mimus centunculus*, (tipos de comédia latina, de influência grega, onde a imitação da vida se fazia com gestos, com palavras, com cantos e com danças), assim como identificaram-se formas já presentes na comédia mímica da época medieval e no teatro classicizante do *cinquecento*. Parece-nos, na verdade, que a comédia *dell’arte* foi uma adaptação, para o teatro popular, da comédia erudita italiana, tendo substituído a planejada elaboração de peças escritas pela improvisação, desenvolta e livre, dos atores. ARAGÃO, Maria Lúcia de. “A Comédia *dell’arte*”. In: *Revista Tempo Brasileiro (Teatro Sempre)*. Ligia Vassallo (Org.). Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, n. 72, jan. mar 1983, p. 58.

Reino e as dos cômicos dessa espécie de comédia. As companhias a que eram vinculados esses artistas cômicos italianos representavam profissionais que viviam exclusivamente de sua arte e tinham por pressuposto “a valorização do talento e das qualidades histriônicas dos atores”³⁷⁶. Vale lembrar que, anteriormente, no teatro medieval, os artistas não eram organizados profissionalmente e, a partir dessas companhias, os atores passaram a se especializar em relação à técnica de encenação, à mímica, ao desempenho vocal, às acrobacias, tendo por intuito a perfeição durante as representações que consistiam no improviso. Os atores utilizavam a disciplina dos ensaios e o estudo de técnicas teatrais a fim de atingir o equilíbrio e a concentração necessários ao improviso e ao domínio do corpo, tendo por alvo as acrobacias. Para improvisar era necessário conhecer todos os recursos que envolviam a técnica da encenação cômica, haja vista a liberdade dos diálogos em cena necessitarem do domínio da palavra e “da leitura constante de ‘livros elegantes’, segundo a terminologia da época, para a fixação de sentenças, de conceitos, de discursos de amor, etc, que pudessem aproveitar no momento apropriado”³⁷⁷. Sobre o efeito do preparo dos atores da *Comédia dell’arte*, a fim de uma perfeita sintonia nos espetáculos, Maria Lúcia Aragão informa:

A comédia *dell’arte*, espetáculo tanto auditivo como visual, exigia do artista um pleno domínio do próprio corpo. A mímica acompanhava as falas e se manifestava não exatamente pelo jogo fisionômico, pois quase sempre o rosto estava encoberto pela máscara, mas pela mobilização de toda a sua pessoa. Ao elemento mímico acrescentava um aspecto muito importante para a realização da comicidade: o elemento acrobático – contorções, piruetas, cambalhotas, saltos mortais. Às virtudes acrobáticas, por sua vez, os cômicos italianos uniam a dança e a música. Sabemos que em todas as companhias sempre havia um ator ou uma atriz que soubesse cantar e dançar, no que eram freqüentemente acompanhados por violinos, violas, guitarras, flautas e outros instrumentos musicais da época.³⁷⁸

Baseada no veio popular e objetivando satirizar os comportamentos vigentes em sua época, aqueles cômicos pretendiam encenar a vida sem disfarces e sem hipocrisias. Nesse tipo de comédia os personagens geralmente têm funções fixas, desempenhando o mesmo papel e agindo aos pares. Esse procedimento é muito utilizado no teatro de

³⁷⁶ Ibidem, p. 57.

³⁷⁷ Ibidem, p. 58- 59.

³⁷⁸ Ibidem, p. 59.

Ariano em relação aos personagens João Grilo e Chicó, pares com ações sempre definidas: o primeiro encena o amarelinho ou quengo, símbolo do povo; o segundo encarna o besta, o contador de causos. Em *A Pedra do Reino* há os pares Clemente e Samuel, sempre de argumentação e ideologia opostas, mas realizando as mesmas funções de tipos fixos. Este, um direitista conservador, aquele, comunista típico. Clemente e Samuel são os personagens estereotipados da comédia italiana. O protagonista de *A Pedra do Reino* é a síntese dos dois, realizando, ora travestimentos para agradar um, ora para agradar outro, sempre com a desculpa de não pertencer a partido algum do seguinte modo:

Eu, sem ter mais o que escolher, resolvi, como sempre, unir as duas idéias opostas deles num jogo só, o do Baralho, conciliando os naipes aurinegros do Povo, isto é, Paus e Espadas, com os naipes aurivermelhos da fidalguia brasileira, Copas e Ouro. Assim, em vez de rebaixar o Povo, o que faço é erguer o Povo aurinegro e os Reis aurivermelhos a uma Fidalguia só, com os Reis negros de Paus e Espada conquistando as Damas aurirrubras de Copas e de Ouro. É que, tendo sofrido a influência concomitante de Clemente e Samuel, tanto acho belas as partes esquerdistas e despojadas da realidade sertaneja – fosca, parda, pedregosa, empoeirada, faminta, miserável, cheia de ossamentas de Vacas, Cabras e jumentas mortas – como acho belo o Sonho de prata e joaria que, às vezes, vem se juntar a ela para transfigurá-la.³⁷⁹

Quaderna é síntese também de Chicó e de João Grilo, e por que não dizer, de Quixote e Sancho Pança? O narrador é fusão do quengo e do besta contador de histórias do sertão; de Cervantes guarda a síntese do sonho cavaleiresco do amo e da realidade do servo. Quanto aos *tipos* da *Comédia dell'arte*, geralmente nove atores, a representação procurava tipificar as seguintes categorias: jovens, enamorados, velhos e servos. Destes últimos saía riquíssima comicidade, pois eram os responsáveis pelas inversões, pelos travestimentos, pelas trapaças e mentiras. A eles era dada a tarefa de provocar a ambigüidade nos diálogos, trapalhadas, trejeitos e escândalos. A esses tipos risíveis pode ser associado o protagonista Quaderna, pois, em sua função jocosa, este personagem suassuniano é o responsável pelo desenlace das ações da maioria dos personagens na narrativa. Faz o tipo cheio de contrastes, mantenedor de aparências por meio da máscara, *resíduo* mais do que evidente da encenação italiana. A máscara quadernesca refere-se a um conjunto de ações e comportamentos realizados pelo

³⁷⁹ Ibidem, p. 564.

personagem. Por meio dela, escondem-se o enigma, a burla o depoimento. A máscara disfarça em Quaderna sua incompetência de ser cavalheiro e, até mesmo, as trapaças praticadas em relação aos seus mestres. Neste aspecto, vale lembrar o episódio do duelo realizado entre Clemente e Samuel, denominado “ordálio-brasileiro”.³⁸⁰ Quaderna manipula a cena da batalha entre os dois, já que, padrinho de Samuel, dá um jeito de alterar a posição de seu protegido a fim de que este possa ter vantagem e ganhar a disputa. Vamos ao texto:

Durante a vinda, eu planejava uma manobra desleal para prejudicar Clemente e favorecer meu afilhado, Samuel. Sabia que, com um pouco de esperteza e dissimulação, teria oportunidade de levá-la a cabo: os dois rivais, perdidos na grandeza de suas idéias e de seus sonhos, eram muito distraídos para as ciladas da vida prática (...) Ora, naquele dia, quem me escolhera fora Samuel. E eu, pensando logo num subterfúgio qualquer para ajudá-lo, me lembrara de que o Professor Clemente era canhoto, o que, aliás, ficava muito bem a um esquerdista da marca dele. Assim, quando eu fora, com Malaquias, fincar os marcos de partida, anotara mentalmente para onde deveria levar Samuel de modo a que os dois lutadores passassem um pelo outro do lado direito, no momento do golpe. Desse jeito, Samuel, que era destro e não sinistro, ganharia a vantagem de usar a mão que nele era mais forte, enquanto Clemente só teria duas alternativas: ou usaria a mão direita, com a qual tinha pouca força e nenhuma habilidade; ou usaria o penico na sua forte mão esquerda, caso em que, graças à minha manobra traiçoeira, para alcançar o adversário teria que se torcer todo na sela. Era quase certo que, assim, perderia o equilíbrio e cairia do cavalo, perdendo a luta.³⁸¹

Das categorias de cômicos provenientes da *Comédia dell'arte* a mais aproximada de Quaderna é a dos servos, que, em determinado personagem, tem propensão a fazer rir, e noutro a feição de criado tolo. Dentre os mais destacados estão Arlequim, Brighela e Pulcinela. Ressaltamos as aproximações entre Quaderna e o Arlequim, devido às semelhanças com o protagonista de *A Pedra do Reino*. Vejamos a caracterização deste cômico por Maria Lúcia de Aragão:

³⁸⁰ Depois de mais uma das inúmeras discussões entre os rivais Clemente e Samuel, esses dois personagens resolvem esclarecer a desavença por meio de uma disputa com armas e cavalos, lembrando os duelos medievais. O duelo foi chamado de ordálio e como Clemente foi o desafiado, escolheu as armas da disputa: dois penicos grandes e de metal forte. “Não eram penicos comuns, mas uns penicos especialíssimos, desses que o Povo sertanejo chama de ‘cubas’, no masculino, ‘os cubas’. Eram enormes e pesados, com cerca de setenta centímetros de altura.” (p. 291). Seria considerado vencedor quem saísse vivo da disputa ou, caso não houvesse vítimas, o vencedor seria aquele que conseguisse alijar o outro do cavalo com as penicadas. No fim do episódio, que constitui um dos mais cômicos da narrativa, Clemente sai vencedor e, por acidente, na hora do golpe, o penico do rival atinge Samuel ficando preso em sua cabeça. A penalidade do perdedor foi um desfile triunfal pela cidade com manto e o penico como coroa.

³⁸¹ SUASSUNA, p. 291-292.

É um tipo muito rico, que exigia do ator uma mobilidade e uma criatividade muito grandes. É multiforme como a roupa colorida que usava, e tinha por função fazer o espectador rir por todos os meios possíveis: gesticulações, movimentos rápidos, cambalhotas, etc. Sem dúvida alguma podemos ver no Arlequim alguma relação de parentesco ou, pelo menos de afinidade, com os saltimbancos da Idade Média.³⁸²

Os servos da comédia italiana são os rústicos *residuais* em Gil Vicente e em Ariano Suassuna. Nos dois autores é clara a preferência por essa categoria, basta lembrar que no *Auto da Compadecida* o fim do mentiroso João Grilo e do besta Chicó, apesar dos inúmeros pecados terrenos cometidos, não é punitivo. Pelo contrário, a João, durante o julgamento de sua alma, é dada uma nova chance. Mediante arrependimento, a Virgem Compadecida determina sua volta à vida. Com respeito a Quaderna, há o mesmo posicionamento de defesa do rústico. Do divino ele não recebe punição, sendo tratado como vítima do meio em que vive. Seus delitos são reprováveis, porém justificáveis. Do Corregedor obtém a sentença de reclusão como pena, mas, por fim, é o grande premiado: Tornando-se escritor à custa de muita trapaça. Na verdade, há prêmio para Quaderna, que obtém sucesso no plano arquitetado, invertendo o papel do inquisidor do depoimento. Ou seja, a sentença foi dada por Quaderna, réu tornado juiz, aos poderosos, na medida em que o narrador castiga O Corregedor e Margarida, expondo-os ao riso com o uso do ridículo. Em muitos episódios do relato podemos perceber a esperteza de Quaderna e a manipulação dos fatos com o uso do riso para ridicularização de seus opositores. Destacamos essa artimanha no fragmento a seguir: “Vi que tinha conseguido minha primeira vitória contra o Corregedor: porque um acusador que confessa ignorância de alguma coisa sabida pelo acusado perde sempre um pouco de sua superioridade.³⁸³” Essa declaração corresponde ao desconhecimento do Juiz de palavras “rapsodo” e “diacevasta”, proferidas por Quaderna durante o depoimento. Outro episódio em que o pícaro Quaderna provoca riso ocorre durante a bajulação do narrador ao Juiz para amansar os atos de seu acusador:

- E é verdade que todos os Brasileiros são fidalgos? Eu também? – perguntou o Corregedor. Eu, que não era besta para classificá-lo como Burguês depois de ter falado mal dessa classe, respondi em cima da bucha: - O senhor também, é claro! Para ser um Fidalgo

³⁸² ARAGÃO, Maria Lúcia de. Op. cit, p. 65.

³⁸³ SUASSUNA, p. 337.

completo, as únicas coisas que lhe faltam, Sr. Corregedor, são um cavalo e uma bandeira! Segundo o *Almanaque*, existem três graus de fidalguia: a nobreza-de-toga, a nobreza-de-espada e a nobreza-territorial. O senhor pertence à nobreza-de-toga, e é por isso que, enquanto o comum dos Burgueses veste aquelas roupas bestas deles, o senhor tem direito de usar esta belíssima roupa negra, toda bordada de vermelho, esta admirável toga negro-vermelha que torna o senhor tão elegante, tão nobremente, tão imponentemente fidalgo! – disse eu, dando corda no Corregedor.³⁸⁴

Para vingar-se do poder do Corregedor a vingança de Quaderna é outra: pouco desvenda do inquérito, invertendo, omitindo e recriando os fatos literariamente. O narrador castiga a escrevente Margarida, maculando os pudores da moça por meio das referências pornográfico-cômicas destiladas por ele durante o depoimento. Ao perceber que essa personagem incitava o Corregedor contra seus propósitos, Quaderna confessa a artimanha usada contra ela: “Estavam confirmadas minhas suspeitas contra as delações de Margarida. Conhecendo, como conhecia de nossa célebre viagem, seu feroz pudor virginal de jovem “virtuosa dama do cálice sagrado”, resolvi me vingar por esse caminho”.³⁸⁵ Percebendo o desagrado de Margarida, Quaderna faz questão de contar, em muitos detalhes, descrições eróticas que envolvem outros personagens do romance a fim de constranger a escritã. O fragmento abaixo refere-se a uma cena de sexo que o narrador faz questão de contar, entre Marcolino Arapuá e uma burrinha, para vingar-se da moça:

Ao dizer isso, olhei para Margarida: ela estava da cor de um tomate e completamente vesga, com as mãos como que paralisadas e encarquilhadas sobre o teclado da máquina. Sentindo-me vingado, continuei para o Corregedor, como se aquilo fosse a coisa mais natural do mundo.³⁸⁶

A pornografia do relato de Quaderna aparece propositalmente em outra cena do romance. Refere-se à narração de incesto entre o personagem Antônio Moraes e sua filha Genoveva:

O Corregedor, com um ar falso e paternal, voltou-se para Margarida: - Dona Margarida, a senhora me perdoe! – disse ele. – Eu não sabia que o inquérito ia tomar esse rumo, e esse foi o motivo de eu ter aceito o seu gentil oferecimento! Se a senhora acha melhor,

³⁸⁴ SUASSUNA, p. 352-353.

³⁸⁵ Ibidem, p. 356.

³⁸⁶ Ibidem, p. 357.

interromperei o depoimento, e pedirei ao Cartório que me mande um escrevente qualquer! – Não tem importância! – disse Margarida, com o ar angélico e martirizado de quem, pelas “Virtuosas Damas do Cálice Sagrado” fazia qualquer sacrifício. Eu desconfiava, porém, de que suas narinas estavam ofegantes não propriamente de indignação; não era a ânsia de sacrifício dos mártires que a fazia manter-se como secretária do inquérito.³⁸⁷

Durante a narração, os episódios pícaros de Quaderna são muitos, destinam-se à vingança contra os inimigos, representam a forma de proteção de um excluído, de um quengo, que ao modo de Malazartes, tentou vencer o poder pela trapaça. Ao poder, o castigo cômico, ao homem do povo, a glória de “Gênio da Raça”. Ao sentenciar o perdão ao pobre, Ariano se pauta nos finais narrativos dos folhetos nordestinos que usam, conforme a literatura medieval, a burla e o sagrado para corrigir os comportamentos. Esse resíduo, também vicentino, está de acordo com o brocardo latino. Os personagens populares, se perseverarem na fé, terão riqueza ou salvação da alma, formas possíveis de ascensão do rústico, retomado por Suassuna da tradição do Romanceiro. No fim de tudo, “paz na terra aos homens de boa vontade”. Se a luta contra a “Fera do Mundo” é resistência, Quaderna, vítima, cumpriu seu papel sem castigo, pois: “Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, o riso flutua no equívoco, na indeterminação”.³⁸⁸ No início do romance Quaderna está preso. O curioso, porém, é que ao fim de *A Pedra do Reino*, o depoimento não termina e o narrador é liberado pelo Juiz que, em tom de terror, ameaça implicitamente o decifrador:

O inquérito continua aberto e em suspenso, de modo que, pelo menos por enquanto, sua Obra ficará assim, em suspenso e aberta, dependendo sempre de novos depoimentos que o senhor nos prestar. Talvez, até, ela dure o resto de sua vida e nunca chegue a terminar, de acordo com o teor do que o senhor tiver para nos dizer! – disse ele com um sorriso cruel, que me deixou terrificado. – Até amanhã, então! Espero o senhor aqui, na mesma hora! E, para seu próprio bem, não fale nada do que eu lhe perguntei nem do que o senhor me disse, a pessoa nenhuma! Escute o que estou lhe dizendo: se eu souber que você, de qualquer maneira que seja, delatou qualquer coisa do que se passou aqui, o senhor será imediatamente demitido e preso! Até amanhã!

³⁸⁷ Ibidem, p. 478.

³⁸⁸ MINOIS, Georges. Op.cit, p. 32

Sabendo que a continuação da trilogia de Suassuna é também o prosseguimento dos depoimentos de Quaderna, podemos suspeitar de duas hipóteses que explicam a prisão de Quaderna no início de *A Pedra do Reino*. Ou o narrador foi de fato condenado por estar verdadeiramente envolvido nas acusações levantadas contra ele, ou desobedece ao Juiz, falando a outros os detalhes do depoimento, sendo, por isso, punido. Esse fim é mais “cavalariano e bandeiroso”, mais digno de um Rei cômico à altura do narrador. É pelo riso que Quaderna se despede do leitor nas últimas páginas da narrativa que conta e escreve. Ao chegar em casa, depois de alguns goles do “Vinho Tinto da Malhada” o narrador, adormece e sonha:

Tudo o que eu vinha pensando na minha doce embriaguez se juntou, então, num sonho só. Eu terminara minha Epopéia, minha Obra de pedra e cal, edificando no centro do Reino, o Castelo e Marco sertanejo que tinha sido o sonho da minha vida (...) A obra estava finda, motivo pelo qual ia haver uma cerimônia régia. A Academia Brasileira de Letras, que não era senão uma espécie de meu Conselho de Coroa, era formada por Doze Pares do Cordão Encarnado e outros Doze do Cordão Azul, conforme sua Literatura fosse mais aproximada ou mais afastada do Povo (...) Magnificamente vestido de Rei do “Auto dos Guerreiros”, eu me punha à frente dos Doze Pares do Reino da Paraíba, e era assim que fazia minha entrada triunfal na Academia, onde já estavam os 24 Anciões, vestidos de Príncipes do “Bumba-meu-Boi”(…) Então, acolitado por Dom José de Alencar e por Dom Euclides da Cunha o Arcebispo da Paraíba me coroava finalmente como Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, ante a alegria do Povo Brasileiro e ao som de uma Música sertaneja de tambores, pífanos, triângulos violas e rabecas.³⁸⁹

Como os integrantes da *Comédia dell’arte*, Quaderna precisava do dom da palavra e da leitura de livros elegantes, decorrendo daí a explicação para sua formação intelectual ser baseada em clássicos da literatura. Para improvisar e burlar usando o riso, Quaderna, reencarnação dos da *dell’arte*, deveria enriquecer o intelecto. Por isso na cerimônia régia de coroação do Gênio Quaderna estavam presentes todos os mestres e influências literárias e populares que serviram de base à construção da Obra: o “cantador judaico-sertanejo” João de Patmos, os membros do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano vestidos de “Embaixadores mouros da Nau Catarineta”, Carlos Dias Fernandes, José Rodrigues de Carvalho, Sylvio Romero, Joaquim Nabuco, José de Alencar e Euclides da Cunha, todos representando alguma função dos espetáculos populares nordestinos. As últimas cenas de *A Pedra do Reino* constituem, por isso, a

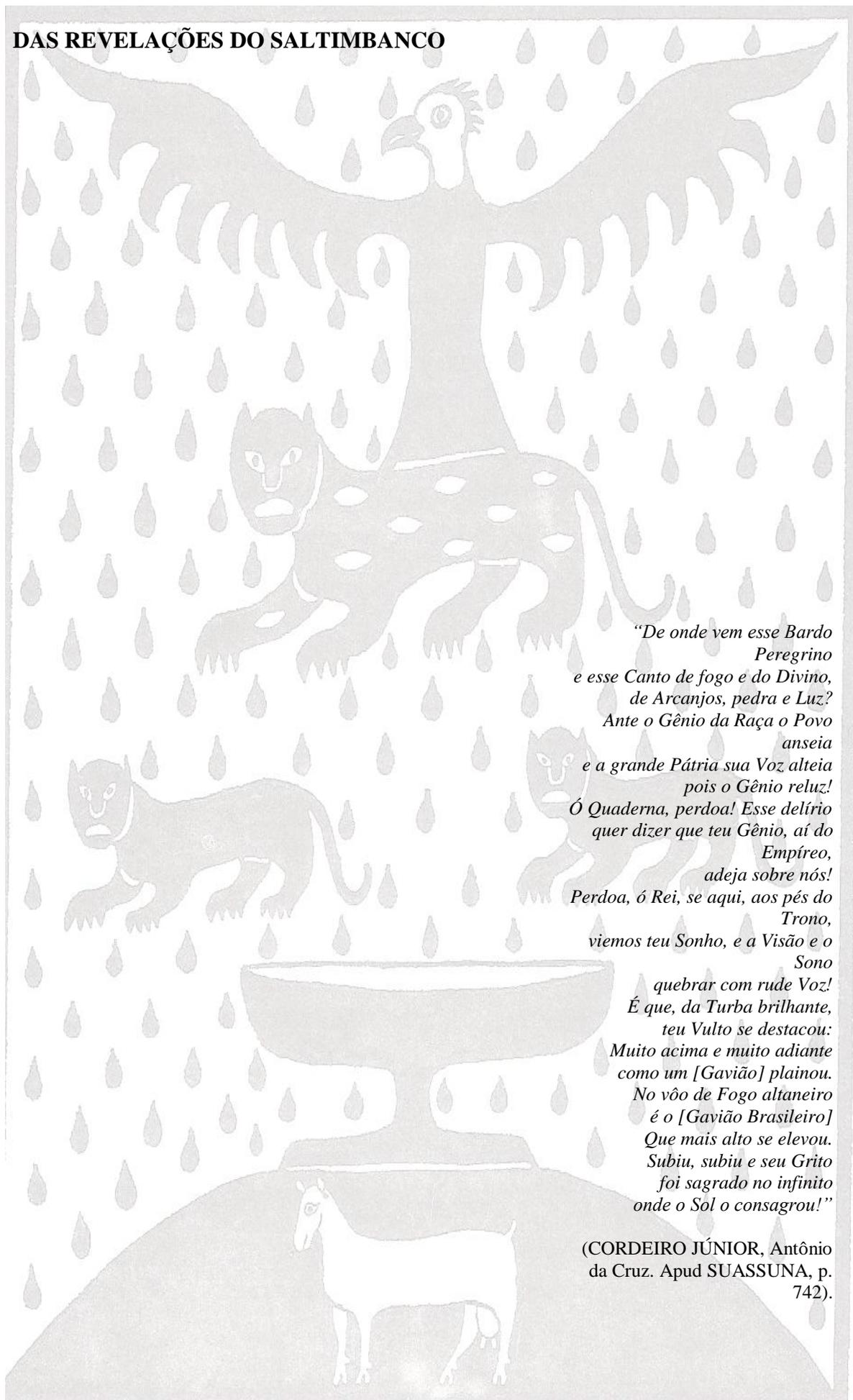
³⁸⁹ SUASSUNA, p. 739-741.

essência da arte que o Armorial conseguiu alcançar: o erudito de raízes populares. A sagração de Quaderna como “Gênio da Raça” e sua coroação na Academia Brasileira de Letras são o escape do narrador pelo sonho, pela literatura modificadora do real sem brilho. É o ridículo romance do “Canto Genial da Raça Brasileira”.



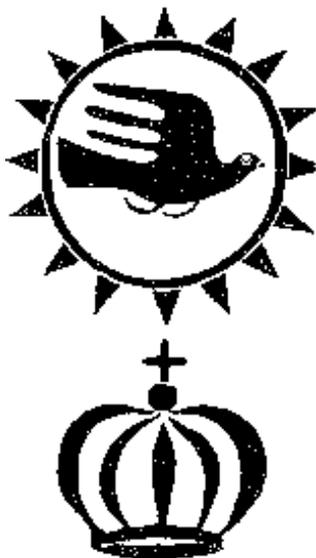
FIGURA 5 – A VISAGEM DA ONÇA DO DIVINO (SUASSUNA, p. 733).

DAS REVELAÇÕES DO SALTIMBANCO



*“De onde vem esse Bardo
 Peregrino
 e 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 Gênio, 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 vôo 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!”*

(CORDEIRO JÚNIOR, Antônio
 da Cruz. Apud SUASSUNA, p.
 742).



O Romance da Pedra do Reino é uma narrativa armorial por pautar-se na literatura popular do Nordeste sob três formas artísticas contidas no folheto do Romanceiro popular nordestino: a poesia narrativa dos versos desses romances, aparecendo no texto suassuniano pelas recriações ou citações literais de cordéis desse Romanceiro; a xilogravura ilustradora das capas, ampliando a simbologia encerrada pelo texto do autor paraibano; e a música oriunda das estrofes dessa literatura popular, que, no romance, ressoam nos poemas trazidos por Suassuna. Por ser armorial, a *Pedra do Reino* reúne todas as características desse movimento artístico. O pressuposto para sua construção é o mesmo usado pelos demais artistas armoriais: o diálogo com as influências populares. O texto parte de citações recriadas do Romanceiro, mas associa, além do espírito mágico desses romances sertanejos, a prosa e a poesia de clássicos brasileiros e estrangeiros. Como toda obra armorial, tem a musicalidade oriunda dos cantares do repente e da cantoria, porque inspirado em cordel. Seu tom é áspero e estridente como a música de viola, rabeça e pífano. E os espetáculos populares nordestinos, outros modos armoriais de retomar o popular, se vêm representados sob forma de cavalhada, marujada e bumba-meu-boi, contidos na escrita do autor do romance. *A Pedra do Reino* é lona sertaneja, espetáculo de marionetes, espaço pícaro, palco *dell'arte*, *Grande Teatro do Mundo*. Quaderna cantador, palhaço, titereiro, Malazarte, Arlequim e deus alegórico. Lido sob o viés da Mentalidade, respiram em suas páginas a história, a Idade Média, a literatura, a cantoria, o mito, o religioso, o profano, o trágico e o riso.

O popular, emblema dos armorialistas, nesse romance situa-se no espaço geográfico e mental dos cantadores e adota o diálogo entre o oral e o escrito. Pela reescrita dos folhetos, retoma temas e formas da poesia popular, e, também, a memória coletiva da região na qual se apóia. Ao promover o intercâmbio entre o popular e o letrado, o oral e o escrito, a literatura, as artes plásticas, o teatro e a música, Ariano Suassuna, idealizador do movimento armorial, propunha a integração de todas as expressões de arte tradutoras do imaginário nordestino. Do mesmo modo, essa síntese artística integradora de variadas expressões estéticas está em a *Pedra do Reino*.

A nordestinidade contida nas páginas do romance vincula variados aspectos da mentalidade da região Nordeste personificados no enredo da obra. A narrativa integra a história e a mitologia rural, ao destacar os mitos do sertão. O principal exemplo, no romance, é a onça ou moça Caetana, ser híbrido e conhecida alegoria da morte criada por Suassuna. A luta dos clãs familiares na disputa do poder local também está presente na obra e exemplifica, do mesmo modo, a mentalidade nordestina transfigurada em escrita. Outro fato decorrente da mentalidade transposta para o literário é a história das revoltas populares que assolaram o Nordeste e produziram novos messias aceitos pelas massas: No romance são citados os movimentos messiânicos da Serra do Rodeador, de Canudos e da Pedra Bonita.

Os resíduos ou remanescentes culturais do povo português medieval, precursor do nordestino, estão cristalizados na memória do sertanejo, e, por sua vez, incorporados à ficção de Suassuna, na medida em que, polidos ao longo dos tempos, chegam à contemporaneidade graças à vigência dessa cultura que infunde ânimo ao imaginário popular. Isso prova que a Idade Média não durou somente dez séculos, pois é ainda vigorante na memória coletiva do Nordeste, onde origina ricas formas culturais, sendo exemplo do que dizemos, a narrativa suassuniana. Os resíduos medievais ainda presentes nessa região provam de que as metrópoles coloniais exportavam às suas possessões todas as estruturas econômicas, políticas e culturais em vigor no país de origem. O caso brasileiro não foi diferente. No Nordeste, especialmente em Pernambuco e São Vicente, exemplos de sucesso do modelo administrativo das capitanias hereditárias, desenvolveram-se os moldes mentais da metrópole portuguesa como se sabe, muito próximos dos medievais. Daí, subsistirem ainda na região os modelos econômicos, familiares e religiosos devedores de época tão remota.

O estrato medieval do enredo suassuniano foi incorporado ao romance por meio da cultura cristalizada na memória do nordestino, que se reconhece devedor dos modos e

medos de seus antepassados. Por ser referente ao espaço sertanejo, o do romance tem inspiração mediéfica, já que a região Nordeste é referta em hibridismos provenientes da colonização em decorrência dos descobrimentos; por isso, necessário se faz associar a história e a mentalidade à literatura. Hilário Franco Júnior aponta cinco traços essenciais constates no imaginário dos povos. Para ele, o imaginário é histórico, simbólico, plural, coletivo e catártico. Encontramos de fato esses traços de imaginário expressados na *Pedra do Reino*.

A Idade Média cômica nos chegou por meio dos embriões do teatro sagrado-profano encenado nas naus portuguesas e chegadas ao Brasil de Cabral, daí, grande parte dos resíduos mediélicos encontrados no romance serem da dramaturgia. A maioria de nossas referências de análise parte do teatro, pois, além de Suassuna declarar ser a *Pedra do Reino* uma enorme peça com três personagens, o autor é mais destacado pela crítica como dramaturgo cômico, que nos revela ainda ser o romance ora analisado a poética de toda a sua obra. Dessa forma, é plausível defendermos que os substratos mentais e os temas expressados em suas peças ressoam também em sua prosa. Além disso, nosso recorte é medieval, e nesse período, de acordo com Carlos Newton, a expressão artística de maior relevância foi a arquitetura e tanto as outras artes como a dramaturgia, existiam em função desta.³⁹⁰ Para o pesquisador que trabalha com o imaginário, não importa de qual gênero venham os ecos, a análise se destina a investigar de que forma o coletivo de uma cultura pode ser recuperado nas referências mentais do escrito.

O sagrado, que se associa ao profano, para produzir o riso, já era prática portuguesa nos gêneros medievais e apareciam nas formas primevas do teatro ibérico. Nossa tese foi provar a fusão do sagrado e do profano como construtora de riso residual mediélico n' *A Pedra do Reino*, pois identificamos que, durante a Idade Média também, ocorreu tal associação. O sagrado e o profano conviveram, juntos, no período medieval, por meio da paródia do religioso expressa no teatro daquele período e nos rituais carnavalescos de inversão da ordem oficial, ou seja, havia a fusão do sagrado e do profano tanto nas expressões cênicas quanto nas festas de carnaval. A paródia da religião remanescente da Idade Média está descrita na narrativa de Suassuna para promover o riso. Basta lembrar que, no romance, Quaderna é o criador de uma liturgia-paródia, a católico-sertaneja, sendo os seus rituais invertidos o motor do riso.

³⁹⁰ Esta observação foi assinalada por Carlos Newton Júnior no momento de minha defesa.

Essa mentalidade híbrida da Idade Média, fazendo associar o sério e o riso, remanesce daquele período e aclimata-se ao imaginário presente na literatura popular nordestina, sendo recriada na prosa de Ariano. Esse fenômeno é tipicamente residual, pois, como já foi dito, as culturas não andam por caminhos distintos, elas se encontram e se hibridizam dando origem a uma cultura nova, porém devedora do passado. Por isso, explica-se que a Idade Média, embora aproximada da cultura brasileira, não seja igual, mas residual, recriada e cristalizada. O Brasil não teve medieval, mas as estruturas medievais encontram-se presentes no imaginário com modificações, semelhanças e acréscimos.

Devedor do religioso medieval, o Nordeste brasileiro, representado na narrativa de Ariano, é cristizador do arquétipo sebástico do líder esperado pelo povo para estabelecer um reinado de justiça social. Sinésio, Dom Sebastião sertanejo, é o messias que distribuiria entre os pobres o dinheiro dos ricos, livrando o sertão da miséria e da seca. Em Portugal, diferentemente, o sebastianismo desenvolveu a crença do povo na volta de um jovem rei, desaparecido, a quem cabe a responsabilidade de recolocar aquele país como nação à frente das demais, pois, a perda da soberania portuguesa para a Espanha frustrou e fez sofrer o povo luso. Percebe-se, assim, a residualidade contida no fenômeno sebastianista oriundo de Portugal e reproduzida no Brasil. Não se trata de transposição literal do mito sebástico à cultura brasileira, mas do polimento de um dado cultural antigo trazido a outra nação pelo substrato mental sobrevivente de época anterior.

No romance de Suassuna, a Idade Média religiosa presente na mentalidade expressa em mistérios, milagres, moralidades e autos surge na narrativa residualmente. Os mistérios são retomados a partir da narração da vida do santo Sinésio que, de acordo com o relato de alguns personagens, principalmente, Lino Pedra-Verde, é reencarnação de Dom Sebastião de volta ao sertão de Taperoá para retomar seu reinado perdido depois da morte do pai, Pedro Sebastião, e ainda para livrar o povo sertanejo das desigualdades sociais. O que caracteriza a santidade de Sinésio é o fato dele estar envolto em perigos e ser uma personalidade coletiva, traços esses apontados por André Jolles para marcar o reconhecimento de um santo. O mistério, gênero que narra a história do mundo a partir de episódios bíblicos, surge como resíduo na *Pedra do Reino*, pois, a história de Quaderna é contada assemelhando-se à Paixão de Cristo, já que os depoimentos do narrador são tomados no período religioso com início numa quarta-feira

de trevas. Além disso, o reaparecimento de Sinésio ocorre na véspera de Pentecostes, remetendo ao tempo do sagrado bíblico.

O imaginário dos milagres medievais aparece no romance para ilustrar a ressurreição de Sinésio. Com isso, a residualidade do medieval é recuperada na narrativa. Enquanto nos milagres medievais os personagens são históricos, santos canonizados pela Igreja católica, no romance, são alegóricos. Além disso, na Idade Média, os milagres narrados em verso, enquanto na obra de Suassuna, remanescem em prosa. Não importa em que gênero o medieval atualizado ressurgir, decisivo é o substrato mental dos dois períodos ser semelhante. Outro aspecto do imaginário dos milagres encontrável no romance refere-se à presença da Virgem, do marianismo. Na narrativa, os milagres de Nossa Senhora não são destinados a Sinésio, mas ao personagem Lino, que depois de acometido pela aparição do demônio, pede socorro à Virgem, sendo prontamente atendido. De outro modo, o marianismo aparece também quando Quaderna associa à mãe a entidade feminina da Sagrada família. Para ele, sua mãe Maria Sulpícia e Nossa Senhora eram muito semelhantes.

As moralidades mediélicas são o gênero destinado a narrar a prestação de contas, o juízo final por que passa o homem, dividido, no fim da vida, entre o Bem e o Mal. Visando a edificação do humano, as moralidades são aparentes em relação a Quaderna. Entre Deus e o Diabo, a mentira e a verdade, o narrador é posto em julgamento. Seus depoimentos são uma espécie de juízo final em que devem ser cobradas todas as suas ações. Ele é o réu de vida desregrada e pecadora e, aos 41 anos, deve prestar contas aos superiores. As moralidades no romance ainda são percebidas pelas alegorias nas descrições dos deuses e dos demônios. As mais aparentes são: Mundo, Sertão, Terra Diabo e Deus, os quais, sob aura sobrenatural regem o sertão e definem o destino do povo. Como no medieval, esse gênero ilustra, na narrativa examinada, o julgamento alegórico de um personagem em queda, associando o laico ao religioso e ao cômico. Assim, o tom moral é remanescente e surgido no discurso de Pedro Beato ao dialogar com Quaderna antes do depoimento. O velho beato, marido da amante do narrador, em breve visita ao condenado, analisa sob os preceitos bíblicos as ações de Quaderna. Nas palavras de Pedro é possível reconhecer a moralidade, haja vista citar esse personagem, literalmente, passagens do livro sagrado.

O auto, gênero sacro-profano usado no medieval para representações religiosas e risíveis, é também resíduo cristalizado da Idade Média. Os primórdios desse gênero surgem no medieval, estendendo-se ao auto sacramental. A referência cultural de

Calderón de La Barca aparece no romance de Suassuna na medida em que, neste, também em alegoria, o sertão, por meio do sonho, é transformado em Grande Teatro do Mundo, o que transparece toda uma mentalidade. Da mesma forma que no auto sacramental, o sertão é o mundo, mostrado por Quaderna como grande palco, no qual são narradas as ações do homem. Deus é o grande regente do espetáculo a transformar constantemente o ser em simples títere. Os papéis dos homens na terra são escolhidos pela Divindade. Assim, Quaderna e os outros personagens são regidos por influências astrológicas e sobrenaturais. Portanto, tudo o que a ele acontece, estava decidido pelo divino ou pelo demoníaco.

Ocorre que Suassuna, escritor de postura predominantemente cômica, constrói o sebastianismo na obra de forma a provocar riso. O riso não é caracterizador de Sinésio, mas do modo como Quaderna descreve os familiares do primo santo. A linhagem do alumioso e do narrador tem referência sagrada e real, pois, durante o memorial quadernesco, há o rememorar dos antepassados. Para o narrador, os patriarcas da família eram reis sertanejos e governaram o sertão durante quatro impérios. Porém, embora emuladores de riso, as biografias desses personagens familiares também carregam o tom trágico, pois, com o objetivo de provar a realeza dos seus, Quaderna descreve episódios sangrentos de degolações e imolações realizados por esses líderes sertanejos. Tais episódios trágicos são executados pelos reis familiares com a “desculpa messiânico-sebástica” justificadora do fanatismo provocador de tais sacrifícios. O riso da narração de Quaderna extrapola a caracterização familiar, pois é estendido a ele, já que este se diz “Rei do Quinto Império do Sertão”. O narrador denomina-se realeza responsável por continuar o governo dos antepassados juntamente com Sinésio. Este último, de modo sacro, e Quaderna cômico. Se o reinado do primo é pautado no religioso, por meio da ressurreição e da reencarnação do mito sebastianista que o trazia de volta à vila de Taperoá, o de Quaderna é a construção alegórica de um castelo literário, pois, de santo e de valente cavaleiro ele não tinha nada; por isso, sem perigo, seu reinado era construído por palavras. Desejava ser o rei, escritor máximo de uma “obra clássica modelar e de primeira classe”. Assim, a *Pedra do Reino* guarda o modo de ser, de agir e de pensar medieval, pois, associando o sagrado ao profano, transfere à narrativa a mentalidade da Idade Média.

Sobre as aproximações entre a dramaturgia vicentina e a prosa de Ariano, escolhemos ver como o tema do banquete eucarístico era tratado na obra dos dois autores, a fim de visualizar resíduos no escrito do dramaturgo paraibano dos autos de

Gil Vicente. A obra vicentina que mais ofertou referências residuais ao texto suassuniano em relação a esse tema foi o *Auto da Alma*. Nos dois textos há o tratamento da simbologia eucarística, porém, em Gil, o banquete é simbólico e constituído pelas insígnias da Paixão: os azorragues, a coroa de espinhos e os pregos da cruz; na *Pedra do Reino*, os mantimentos referentes ao ritual eucarístico são risíveis. São eles: o vinho sagrado da Onça Malhada, a carne seca e o queijo coalho. Em relação ao tratamento dos prazeres mundanos na mentalidade expressa no texto dos dois autores, também é percebido resíduo. Em Suassuna há um afrouxamento de valores no que tange à permissividade de prazeres humanos. Por causa da conveniente liturgia de Quaderna, a ele era permitido o gozo de mulheres e de manjares. Em Gil Vicente, também ocorre a tentação para o gozo da vida, porém, por intermédio do Diabo. O procedimento artístico vicentino de representar em seus autos os mistérios da religião, remetendo à Última Ceia e à Paixão de Cristo, era comum na Baixa Idade Média; por isso, a obra vicentina representa esses temas em suas encenações. Residualmente, Suassuna bebe na fonte de Mestre Gil trazendo o mesmo tema à sua narrativa. Além do tema do banquete, Gil Vicente trata em seus autos de “encarnação” e “da lei da graça”, ou seja, a concretização do sagrado em pessoas. Na narrativa suassuniana remanesce o mesmo imaginário, contudo, em suas páginas a encarnação do sagrado atribuída a Sinésio, ocorre também com animais míticos do romance, por exemplo, às onças e o ser híbrido Moça Caetana.

O imaginário da Idade Média representou o homem dividido entre o Bem e o Mal. Para Mircea Eliade, essa dualidade representa as duas modalidades do homem ser no mundo, pois mesmo aqueles de comportamento profano, desejam unir-se ao divino. Por isso, Quaderna tenta a todo custo tornar-se ser superior aos demais personagens. Deseja ser rei e escritor de uma epopéia, a melhor que já existiu. Relata a santidade do primo em caráter sagrado e superior. Sinésio, reencarnado santo, de acordo com Quaderna, descera à vila num tempo sagrado, simbolizando a descida do Espírito Santo no tempo litúrgico de Pentecostes.

O profano aparece no romance associado ao religioso e está presente nas burlas de Quaderna com a finalidade de escrever a Obra e livrar-se das acusações dos episódios que o enovelavam no inquérito responsável por investigar a morte do tio, Pedro Sebastião e o desaparecimento do primo Sinésio. Com esses dois objetivos, pois segundo diz, “ninguém é bastante louco de produzir literatura em troca de cadeia”, Quaderna tem comportamentos dissimulados recordando os do bobo da corte medieval, os do pícaro espanhol, e os dos atores da *Comédia dell’arte*. Embora essas duas últimas

referências sejam postas tradicionalmente como produto renascentista, período posterior ao medievo, insistimos em afirmar que os dados culturais do pícaro e da *Comédia dell'arte* são também resíduos medievais. Por nos basearmos nas análises de pesquisadores da História das Mentalidades, acreditamos na permanência dos resíduos dos comportamentos e das expressões culturais mediélicas ainda no Renascimento, período muito aproximado da Idade Média, daí encontrarmos remanescências aparentes entre esses dois momentos históricos.

As retomadas do bobo medieval encontram-se nas astúcias risíveis do narrador que, ao lado do rei-santo, Sinésio, assume posição de anti-rei por meio da liberdade de suas trapaças. Quaderna é bobo, mas denunciador de uma falta, revelando a verdade sob a aparência do óbvio. A falta praticada pelo protagonista por meio do riso é a fraqueza do homem diante da infinitude da vida e da inevitável morte que a todos espera. Igualmente ao bobo mediélico, Quaderna assume todas as posições na narrativa, relatando oniscientemente os fatos, é personagem, rei e escritor. Na função de decifrador de enigmas, resíduo evidente do bobo da Idade Média, Quaderna vê o que ninguém percebe, verbaliza o futuro e antecipa o destino do rei sebástico. Ele é o anunciador da futura reencarnação de Sinésio e dos fatos desencadeadores das ações do santo. Por outro lado, é um fraco que vence o forte, dado que já o aproxima do pícaro, considerando-se ser esse personagem espanhol um sobrevivente da classe que o oprime. É ele o trapaceiro do Século de Ouro, ressurgido sob resíduo nos quengos ou amarelinhos sertanejos, classe social essa do personagem em análise. Do mesmo modo, Quaderna, fraco e vítima, usa a trapaça para vencer quem o ridiculariza e o condena: o forte Corregedor e a escrevente Margarida.

Do Arlequim italiano, o protagonista herda o improvisado, usando-o para mentir e rodopiar na narrativa. Dos artistas populares da *Comédia dell'arte* é resíduo também, na medida em que, como aqueles, para produzir o riso no espectador, preparam a alma com a leitura literária. Para conseguir o riso do leitor, o palhaço de rua Quaderna deve ter preparação artística perfeita, daí suas inúmeras profissões: rei, astrólogo, escrivão, bibliotecário, dono de casa de recursos, entre outras. Essa preparação da alma pela leitura, buscando a perfeição nos diálogos improvisados era utilizada pelos cômicos italianos. Quaderna, também leitor assíduo, usa essa habilidade para fazer comparações entre sua vida e a dos Reis de Bragança, sempre ressaltando a sua superioridade familiar em detrimento dos da linhagem portuguesa. Assim, age também comparando a grandiosidade da obra escrita por ele, à dos clássicos. Nos diálogos improvisados com

os leitores e o Corregedor, a fonte citada pelo narrador para obter dados que lhe sejam favoráveis, é a das leituras clássicas e populares. Com isso, ele argumenta e prova suas declarações com base no escrito de outros, dando ao seu relato caráter de verdade.

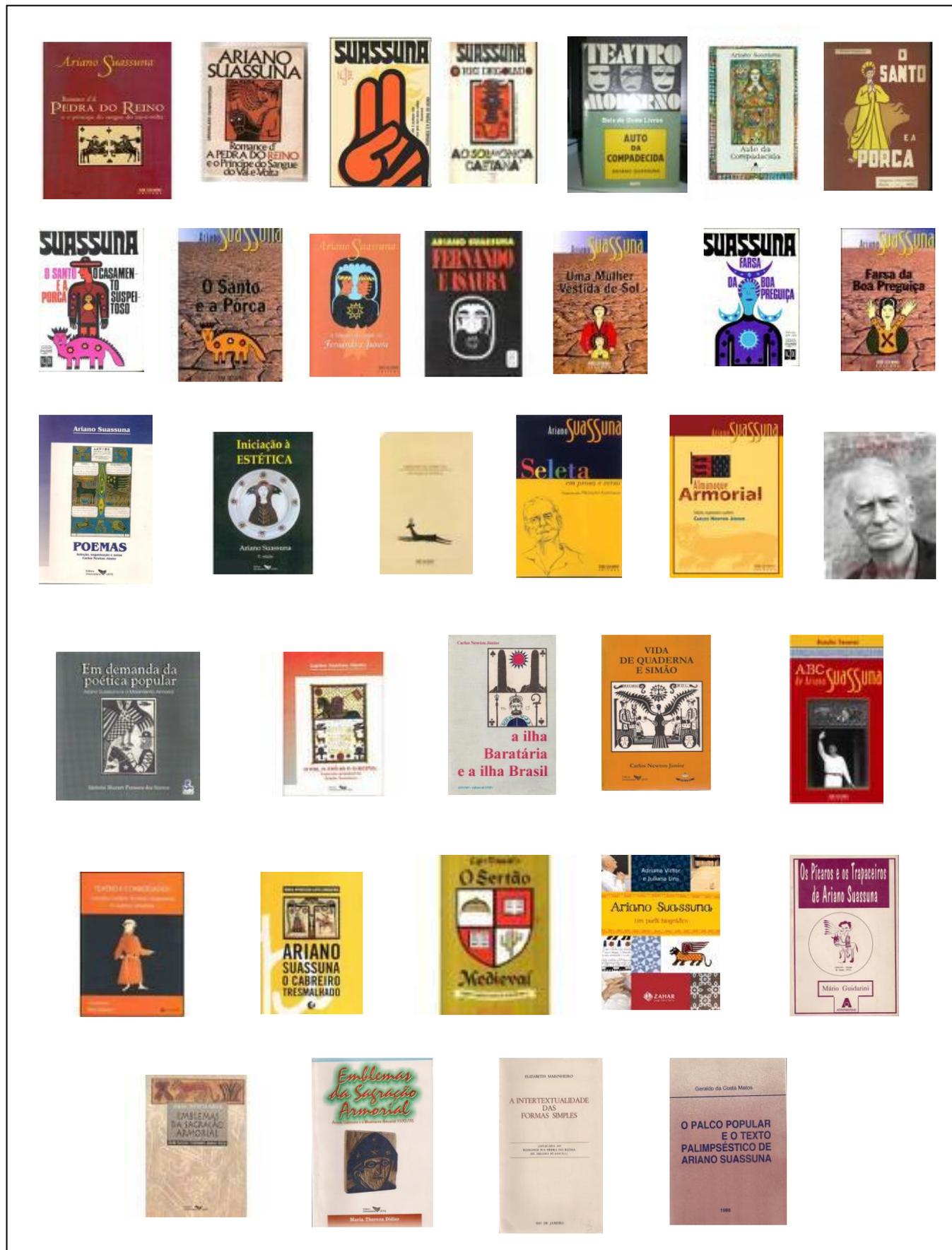
Declaradamente partido de outros, o *Romance da Pedra do Reino* é exemplo da memória coletiva do sertão brasileiro. Sua universalidade é atingida pela pintura bem feita da aldeia particular, como nos fala Tolstoi. É obra que resta de outras, resíduo cristalizado da mentalidade de época anterior. Representa um povo castanho e uma cultura híbrida. Síntese de opostos, vertente de um mesmo signo. O real e a ilusão definem a atitude de seu narrador, ser ambivalente dividido entre Deus e o Diabo, a realidade e a ficção.

A residualidade desse romance é expressa pelos costumes de seus personagens, quase sempre ciganos, cangaceiros e cantadores. Os causos do sertão são reavivados pelas contadoras de histórias Tia Filipa e Maria Galdina e provam que a oralidade popular tem vigor para criar uma obra inteiramente nova. Vale lembrar que os contadores de romances e de “causos” sertanejos são resíduos dos tradicionais jograis ibéricos e dos “griots” ou “akpalôs” africanos, que, durante àquele período, preservavam a memória coletiva de sua sociedade por meio do resguardo do imaginário contido em seus relatos. O romance põe em relevo as superstições dos sertanejos, crentes numa atmosfera mágica de monstros, e na messiânica figura tutelar de Dom Sebastião, o alumioso, que viria restaurar as durezas do sertão, grande palco do mundo. Do mesmo modo que no imaginário do medievo, se preocupou em representar um homem dividido entre o sagrado e o profano e o sentimento trágico de um riso carnavalesco, ambivalente e restaurador.

O riso d'*A Pedra do Reino* decorre do trágico permeado de perdas. E o escritor e o narrador vão usando a gargalhada para construir a armadura literária, única arma de luta desses cavaleiros. Assim é que temos a construção de um Reino e a coroação de um Rei-palhaço. O riso alcançado por Suassuna chega a seu narrador vindo de dores pessoais. A dor da morte do rei-pai João Suassuna, do exílio de um homem longe do seu sertão; a dor construir uma obra de arte. Em Quaderna essas dores transfiguram-se em piuetas risíveis. Quaderna chora, exilado na cadeia sertaneja, a morte do rei-tio, é escritor padecente por escrever uma obra que o levará à prisão. Para que o choro se há o riso trágico? Quaderna e Suassuna se assemelham a quixotes nordestinos embebidos no sonho da sagração de um reinado de ilusão e realidade. Se o riso do romance associa o sério ao cômico, ele é repetidor inconsciente do medievo que usou o profano no sagrado

para conseguir a risada do público, o qual, por sua vez, também é resíduo do riso dos antigos. Em literatura e cultura, tudo é dívida e recriação a cada novo “causo” contado. Diante de um texto tecido com fios memoriais e textuais alheios, resta-nos deixar as considerações finais a cargo de explicações hipotéticas. Os estudos e análises feitos até aqui servirão de meras tentativas. Não se esgotarão as abordagens e a obra ficará cristalizando significados, polindo os resíduos e descortinando as mentalidades.

AS TEIAS DO MEU PROCESSO



QUADRO 1 – COLETÂNEA DE ALGUMAS CAPAS DE OBRAS DE ARIANO SUSSUNA E DE ESTUDOS SOBRE O AUTOR E SOBRE O MOVIMENTO ARMORIAL QUE EMBASARAM ESTE TRABALHO.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. São Paulo: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALMEIDA, Maria do Socorro Correia Lima de. “A narrativa picaresca”. In: *A narrativa ontem e hoje*. Lígia Vassallo (Org.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984,

A NARRATIVA DE ONTEM E HOJE. VASSALLO, Lígia (Org.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades. Tradução: Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.

BACHELARD, Gastón. “Os cristais e o devaneio”. In: *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Editora Universidade de Brasília, 2008.

BERARDINELLI, Cleonice. “Introdução”. In: *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BIBLOS – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, T. 1. Lisboa: Verbo, 1995.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1966.

_____. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife: Editora Guararapes, 1882.

_____. *Espectáculos populares do Nordeste*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000, Semestral.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo*; tradução Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988

CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares*. Recife/Rio de Janeiro: MEC/Instituto Joaquim Nabuco de pesquisas sociais; FUNARTE, 1977.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Rio de Janeiro: Duas Cidades: Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHO, Eleuda de. *Cordelim de novelas da Xerazade do sertão ou Romance d’A Pedra do Reino, narrativa de mediações entre o arcaico e o contemporâneo*. 1998. 220 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Coisas que o povo diz*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968.

_____. *Tradição, ciência do povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CHAVES, Irma Brito de. “A atualidade no teatro de Gil Vicente”. In: *Alfa*, nº 15, 1969, Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Marília, São Paulo.

COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Vol. I. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

DANA, James D. “Cristalografia”. In: *Manual de Mineralogia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. , 1983.

DUBY, Georges. “Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte”. Trad. Heloísa Jahn. In: *Novos estudos CEBRAP* nº 33, jul/1992.

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

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Edições UFC, 1980.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FISCHER, Ernst. “O conteúdo e a forma”. In: *A necessidade da arte*. Lisboa: Editora Ulisséia, 1963.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *O feudalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Peregrinos Monges e Guerreiros: Feudo-Clericalismo e Religiosidade em Castela Medieval*. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

_____. “Meu, teu, nosso conceito de cultura popular”. In: REVISTA DA USP. [São Paulo]. n. 11, set/out/nov. 1991.

_____. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. “História, Literatura e Imaginário: um jogo especular. O exemplo medieval da cocanha”. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Márcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. (Org.) *Sobre as naus de iniciação: estudos portugueses de Literatura e História*: São Paulo, UNESP, 1998a.

_____. “Raízes Medievais do Brasil”. *Páginas de História*. Belém: Universidade Federal do Pará, v. II, n. 1, p. 1-23, 1998b.

FREIRE, Leila Enéas Lima. *A estrada mítica do reino encantado de Ariano Suassuna*. 2007. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad.: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão; trad. Da introdução: Gênese Andrade. 4ª ed., 1ª reimp. São Paulo: EDUSP, 2006.

GONZÁLEZ, Mário. *O romance picaresco*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

Guia Literário da Bíblia. ALTER, Robert; KERMODE, Frank. (orgs). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

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

GUIMARÃES, Elisa. “Camões nas águas da intertextualidade” In: *Revista Camoniana: revista de estudos de Literatura Portuguesa do Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade do Sagrado Coração*. – 3ª. Série, vol. 16 (2004). – Bauru, SP: EDUSC: Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros, 2004.

HERMANN, Jacqueline. *No Reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KURY, Adriano da Gama. “O Lazarillo de Tormes”. In: *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*. Tradução: Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.

LEAL-MCBRIDE, Maria Odília. *Narrativas e narradores em A Pedra do Reino: estruturas e perspectivas cambiantes*. New York: Peter Lang, 1989.

LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

_____. “Trabalho, técnicas e artesãos nos sistemas de valor na Alta Idade Média”. In: *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____. *História e Memória*. 5ª ed.- Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LE MOS, Anna Paula Soares. *Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino*. 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LINS, Ivan. *A Idade Média: a cavalaria e as cruzadas*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasílica, 1939.

LUCAS, João de Almeida. *Líricas de Gil Vicente*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

LUJÁN, Nestor. *O Humorismo*. Rio de Janeiro: Salvat Editora Do Brasil S.A, 1980.

MACEDO, José Rivair. *Movimentos populares na Idade Média*. São Paulo: Moderna, 1993.

_____. *Religiosidade e Messianismo na Idade Média*. São Paulo: Moderna, 1996.

_____. *Belo Monte: uma história da Guerra de Canudos*. São Paulo: 1997.

_____. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed.Universidade UFRGS/Editora UNESP, 2000.

MALEVAL, Maria do Amparo. *Poesia Medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2002.

MALGADI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. (Reimp. ed. 1962). [s.l.]; [s.ed.]; [s.a.].

MARINHEIRO, Elizabeth. *A intertextualidade das formas simples (Aplicada ao Romance d’A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna)*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA., 1977.

MARTINS, Elizabeth Dias. “O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida”. In: SOARES, Maria Elias et ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de

(Orgs.) *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos. Anais*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC/ Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste - GELNE, 2000, v. II, p. 264-267; ou In: A. VAZ LEÃO, V. de O. BITTENCOURT (Org.), IV Encontro Internacional de Estudos Medievais, Belo Horizonte, PUC-Minas/ABREM, 2003.

MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Minas Gerais: Esdeva Empresa Gráfica LTDA, 1988.

MICHELETTI, Guaraciaba. *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 Lingüística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

MILLER, Neil. *O elemento pastoril em Gil Vicente*. Porto: Inova, 1970.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. “Vestígios da Idade Média na ficção romântica brasileira”. In: *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. LEÃO, Ângela Vaz, BITTENCOURT, Vanda de Oliveira (Orgs). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MORAES, Maria Tereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia LTDA, 1999.

MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. 2007. 238 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História Liceu Literário Português, 2000.

NEWTON Júnior, Carlos. *A ilha baratária e a ilha Brasil*. Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995.

_____. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.

_____. *Vida de Quaderna e Simão*. Recife: Editora Universitária da UFPE: Ed. Artelivro, 2003.

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

NOVAIS, Maria Ignez Moura. *Nas trilhas da cultura popular: o teatro de Ariano Suassuna* 1976. 242 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Lingüística

e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Literatura e Língua Portuguesa, 1981.

PAULIUKQNIS, Maria Aparecida Lino. *Apologia e sátira do amor cavalheiresco em Gil Vicente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1989.

PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. *História da Idade Média: textos e testemunhos*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PIMENTEL, Danúbia Tupinambá. “Morte e Vida Severina: uma herança do teatro medieval”. *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. VISALLI, Angelita Marques, OLIVEIRA, Terezinha (Orgs). Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007.

PLAUTO E TERÊNCIO. *A comédia latina*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1952.

PONTES, Roberto. “Três modos de narrar a memória coletiva nacional”. In: *Anais do II Congresso da Abralic – Literatura e memória cultural*, vol. 2. Belo Horizonte: ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada. 1991, p. 149-157.

_____. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Fortaleza: Rio de Janeiro: EUFC: Oficina do Autor, 1999.

_____. “Residualidade e mentalidade Trovadoresca no Romance de Clara Menina”. In: *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: UERJ/Editora Ágora da Ilha, 2001, p. 513-516.

_____. “Mentalidade e residualidade na lírica camoniana”. In: *Escritos do cotidiano: Estudos de literatura e cultura*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC. Fortaleza: 7 Sóis Editora, 2003a.

_____. “No Balanço da Nau Catarineta”. In: XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa, 2003, Curitiba-PR. Imaginário: o não espaço do real - *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba-PR : UFPR/Mídia Curitibana, 2003b. p. 913-920.

_____. *Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca*. In: 2º Colóquio do PPRLB – Relações Luso-Brasileiras; deslocamentos e permanências. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004, Versão eletrônica disponível em: www.realgabinete.com.br/colóquio/autor.asp?indice=62. Acesso: 10/07/2009.

_____. “O viés afrobrasiluso e as literaturas de língua portuguesa”. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006a.

_____. *Reflexões sobre Residualidade*. Comunicação na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza,

julho de 2006 b, sob forma de entrevista concedida à Rubenita Alves Moreira, em 05/06/2006 e 14/06/2006.

PROENÇA, Ivan Cavalcante. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Plunarte, 1982.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 2003.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Rio de Janeiro: Cruzada Boa Imprensa, 1939.

REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio: Civilização Brasileira: Editora Três, 1973.

_____. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

REMÉDIOS, Mendes dos. *Obras de Gil Vicente*. Tomo I. Coimbra: França Amado Editor, 1907.

REVISTA DE CULTURA VOZES, *O riso e o cômico*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, vol. 68, n. 2, jan. fev. 1974.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO (TEATRO SEMPRE). Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, n. 72, jan. mar 1983.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

SALDANHA, Nelson. *Humanismo e história: problemas de teoria da cultura – 2ª ed.* Bagaço, 2008.

SANTOS, Idelette Fonseca dos. *Literatura na Paraíba ontem e hoje*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989.

_____. *Dicionário Literário da Paraíba*. João Pessoa: A União Editora, 1994.

_____. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

SARAIVA, Antônio José. “Apresentação e leitura”. In: *Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Portugal, 1959.

_____. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

SÁ REGO, Elnylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAVIOTTI, Gino. *Gil Vicente poeta cômico*. Lisboa: Lisbonne, 1951.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Vol I. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

SOARES DE DEUS, Paulo Roberto. “Viagens e espacialização da felicidade: a busca do Paraíso terrestre no final da Idade Média”. In: *Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. LEÃO, Ângela Vaz, BITTENCOURT (Orgs.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. *As infâncias de Quaderna*. Recife. Diário de Pernambuco, 1976-1977 (folhetins semanais).

_____. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* – 4ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *História do rei degolado nas caatingas do Brasil: romance armorial e novela romanesca brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *A história de amor de Fernando e Isaura*. Recife: Bagaço, 1994.

_____. *Poemas*. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.

_____. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006a.

_____. *O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006b.

_____. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. – 9ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007a.

_____. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007b.

_____. *Aula Magna*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007c.

_____. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

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

Teatro e comédias: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. RABETTI, Beti. (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

TEATRO VIVO - INTRODUÇÃO E HISTÓRIA. MAGALDI, Sábado (Cons.). São Paulo: Abril Cultural, 1976.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente – O autor e a obra*. Lisboa: ICALP, 1985.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de: *Notas Vicentinas*. Lisboa: Revista Ocidente, 1949.

VASSALLO, Lúcia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VI CONGRESSO DA SBEC – XV CICLO DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA, janeiro, 2005, Rio de Janeiro. *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 2005.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno* (Texto integral, prefaciado e anotado por Luiz Francisco Rebelo). Mira-Sintra: Europa-América, 1982.

_____. *Três Autos*; livre adaptação de, Walmir Ayala; introdução de Leodegário A. de Azevedo. Rio de Janeiro, Ediouro: 2001.

_____. *Sátiras sociais*. Mem-Martins: Europa-América, 1975.

_____. *Obras completas*, v. 5. Lisboa: Sá da Costa, 1942-1944.

WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular*. Juiz de Fora: EDFJF, 1995.

WECKMANN, Luis. “Introdução”. In: *La herencia medieval del Brasil*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ZUMTHOR, Paul. “Teoria literária e Idade Média”. In: *Ficção em debate e outros*. Campinas: São Paulo: Duas Cidades: UNESP, 1979.

ANEXO 1

A sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você foi decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Sazedos. Registre as malhas e o pelo fulvo do Jaguar, o pelo vermelho da Sussuarana, o lacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha auri-negra e a Tocha incendiada das Mocambiras cor-de-sangue. Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem gravidade, o Herói 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 roca de Reis escuros, com a Coroa pingando sangue: o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, o Anjo com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Górgias 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 Dama - 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 ferrugosas na Cadeia. Esqueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o quimo do Machado. O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de ~~café~~ são ensanguentado, arde em brasa o Solbo perdido, tentado em vão reedificar seus dias para sempre destruído.

Alvaro Sussurama

ANEXO 2

**BIBLIOGRAFIA DE
E SOBRE ARIANO SUASSUNA***

* In Carlos Newton Jr., *Vida de Quaderna e Simão*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco/ Artelivro, 2003.

I – POESIA

Livros [ordem cronológica]

1945-1955. *O Pasto Incendiado*

SUASSUNA, Ariano. *O Pasto Incendiado*. In: _____. *Poemas*. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1999. p. 13-141.

1955. *Ode*

_____. *Ode*. Recife: O Gráfi co Amador, 1955.

_____. *Ode: Cartas de Indulgência I*. Recife: O Gráfi co Amador, 1955.

[197-]. *Vida-Nova Brasileira*. [Originalmente escrito sob o título “*Vida-Nova Sertaneja*”].

_____. *Vida-Nova Brasileira*. In: _____. *Poemas*. p. 163-183.

_____. *Vida-Nova Brasileira*. In: _____. *Poesia Viva de Ariano Suassuna*. Recife: Ancestral, 1998. Disco CD. [Voz de Ariano Suassuna, sobre fundo musical de Zoca Madureira].

1980. *Sonetos com Mote Alheio*

_____. *Sonetos com Mote Alheio*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

1985. *Sonetos de Albano Cervonegro*

_____. *Sonetos de Albano Cervonegro*. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1985.

Antologias [ordem cronológica]

_____. *Poemas*. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1999.

_____. *Iluminogravuras*. Prefácio de Carlos Newton Júnior. Recife: SESC-Pernambuco, 2000.

Poemas em antologias [ordem cronológica]

_____. Canto Armorial ao Recife, Capital do Reino do Nordeste. In: COUTINHO, Edilberto (org.). *Presença Poética do Recife*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco [FUNDARPE], 1983. p. 199-205.

_____. Mural dos Guararapes. In: CORREYA, Juarez (Org.). *Poesia Viva do Recife*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco [CEPE], 1996. p. 30.

_____. A Francisco Brennand. In: PINTO, José Nêumanne (Seleção). *Os Cem Melhores Poetas Brasileiros do Século*. São Paulo: Geração Editorial, 2001. p. 198-200.

Poemas em revistas e jornais [ordem cronológica]

_____. Noturno. *Jornal do Commercio*, Recife, 7 out. 1945.

_____. *Estudantes* [Revista do Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito do Recife], Recife, ano I, n. 1, p. 37, ago. 1946.

_____. Encontro. *Estudantes*, Recife, ano II, n.2, p. 23, jul. 1947.

_____. O Barco., *Estudantes*, Recife, ano II, n.3, p.13, nov. 1947.

_____. Labirinto de Babilônia e Sião. *Estudantes*, Recife, ano IV, n.6, p. 50-51, dez. 1949.

_____. Cantiga de Mote e Voltas. *Estudantes*, Recife, n.7, p. 51, 1950-1951.

_____. Segundo Domingo de Advento: um canto sobre a gula [canto do poema inacabado O Convívio]. *Doxa* [Revista do Departamento de Cultura do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia de Pernambuco/ Universidade do Recife],

Recife, ano II, n. 4, p. 27-31, jul. 1957.

_____. Poema de Arte Velha. *Jornal do Commercio*, Recife, 14 abr. 1963.

_____. Martelo Gabinete. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*, São Paulo [Instituto Moreira Sales], n. 10, p. 74-84, nov. 2000.

Poema em cartão de natal

_____. O Presépio e Nós. Recife: O Gráfico Amador, 1956. Poema impresso em cartão de Natal.

Poemas musicados [ordem cronológica]

_____. Cantiga de Jesuíno [poema musicado por Capiba]. In: *De Kalafe* (Compacto simples). RCA, 1967. Intérprete: De Kalafe [primeira gravação].

_____. São os do Norte que Vêm [poema musicado por Capiba]. In: *1o- Festival Nacional da MPB* (LP). Codil, 1967. Intérprete: Claudionor Germano.

_____. A Uma Dama Transitória [poema do livro *O Pasto Incendiado*, musicado por Capiba]. In: *A Uma Dama Transitória* (LP). EMI-Odeon, 1976. Intérprete: José Milton [primeira gravação].

_____. Martelo Agalopado [poema musicado por Antônio Nóbrega]. In: *Quinteto Armorial: Sete Flechas*. Discos Marcus Pereira, 1980. LP/CD. [Na face interna da capa, em versão LP, o poema encontra-se impresso em manuscrito do autor]. Intérprete: Antônio Nóbrega/Quinteto Armorial.

_____. Romance do Rei Dom Sebastião [extraído do *Romance d'A Pedra do Reino* e musicado por Antônio Nóbrega]. In: NÓBREGA, Antônio. Compacto simples, sem título. São Paulo: Spalla, 1983. Intérprete: Antônio Nóbrega.

_____. Martelo d'O Marco do Meio-Dia [poema musicado por Antônio Nóbrega]. In: NÓBREGA, Antônio. *O Marco do Meio-Dia*. São Paulo: Brincante, 2000. CD. Intérprete: Antônio Nóbrega.

Poemas em mural

_____. Guararapes. [Poema gravado no painel cerâmico “Mural dos Guararapes” (1962), de Francisco Brennand, apostado na fachada lateral do edifício situado à Av. Dantas Barreto, n. 512, esquina com a Rua das Flores, centro do Recife. Atualmente, o edifício abriga uma agência do Banco Real].

_____. Primórdia. [Poema sem data, gravado em painel cerâmico de Francisco Brennand, situado na Oficina Brennand, Propriedade Santos Cosme e Damião, Bairro da Várzea, Recife].

II – TEATRO

[ordem cronológica]

1947. Uma Mulher Vestida de Sol. [Prêmio Nicolau Carlos Magno].

_____. Uma Mulher Vestida de Sol [1º ato]. *Estudantes*, Recife, ano III, n. 4, p. 74-91, out. 1948.

1948. Cantam as Harpas de Sião. Inédita.

1949. Os Homens de Barro. Inédita.

1950. Auto de João da Cruz. [Prêmio Martins Pena]. Inédita.

1951. Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito. [Entremez para mamulengo].

_____. Torturas de um Coração. In: BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade

- de São Paulo, 1966. p. 203-253. [2.ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas [INACEN], 1987. p. 175-216].
- _____. In: _____. *Seleção em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro [INL], 1974. p. 61-96.
1952. O Arco Desolado. [Menção Honrosa no Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo]. Inédita.
1953. O Castigo da Soberba. [Entremez em um ato]
- _____. O Castigo da Soberba. *Deca* [Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura], Recife, ano II, n. 2, 1960.
- _____. In: _____. *Seleção em Prosa e Verso*. p. 21-35.
1954. O Rico Avarento. [Entremez em um ato].
- _____. O Rico Avarento. In: _____. *Seleção em Prosa e Verso*. p. 5-19.
1955. Auto da Compadecida. [Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais].
- _____. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1957. [34.ed. 1999].
- _____. In: MARTINS, Wilson. *Teatro Brasileiro Contemporâneo*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1966. p. 259-329.
- O Processo do Cristo Negro [Reescrita sob o título Auto da Virtude da Esperança, terceiro ato de A Pena e a Lei - 1959].
1957. O Casamento Suspeitoso. [Prêmio Vânia Souto de Carvalho].
- _____. *O Casamento Suspeitoso*. Recife: Igarassu, 1961.
- O Santo e a Porca. [Medalha de Ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais].
- _____. *O Santo e a Porca*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.
- _____. *O Santo e a Porca e O Casamento Suspeitoso*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974. [8.ed. 1989].
- 1947-1958. Uma Mulher Vestida de Sol. [2ª versão].
- _____. *Uma Mulher Vestida de Sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.
- 1948-1958. O Desertor de Princesa. [Reescritura de Cantam as Harpas de Sião]. Inédita.
1958. O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna. [Entremez].
- _____. O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna. In: _____. *Seleção em Prosa e Verso*. p. 37-60.
1959. A Pena e a Lei. [Premiada no Festival Latino-Americano de Teatro - Santiago, Chile, 1969].
- _____. *A Pena e a Lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1971. [4.ed. 1998].
1960. Farsa da Boa Preguiça
- _____. *Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974. [2.ed. 1979].
1962. A Caseira e a Catarina. [Terceiro ato de As Conchambranças de Quaderna - 1987]. Inédita.
1964. O Seguro. [Entremez]. Inédita.
1987. As Conchambranças de Quaderna. Inédita.
1996. A História do Amor de Romeu e Julieta.
- _____. A História do Amor de Romeu e Julieta. *Folha de S. Paulo*, 19 jan. 1997. Caderno "Mais!".

III – ROMANCE

[ordem cronológica]

1956. A História do Amor de Fernando e Isaura
- _____. *A História do Amor de Fernando e Isaura*. Recife: Bagaço, 1994.
1966. O Sedutor do Sertão. [Originalmente escrito como roteiro para filme]. Inédito.
- 1958-1970. Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta [Prêmio Nacional de Ficção do INL/MEC, 1972].

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*: romance armorial-popular brasileiro. [Prefácio de Rachel de Queiroz. Posfácio de Maximiano Campos. Ilustrações do autor, não assinadas]. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971. [4.ed. 1976. A partir da segunda edição, o corpo do romance é subdividido em cinco partes, ou "Livros": A Pedra do Reino (Folhetos I - XXII); Os Emparedados (Folhetos XXIII-XXXVI); Os Três Irmãos Sertanejos (XXXVII- LXIII); Os Doidos (LXIV-LXXV); A Demanda do Sangral (LXXVI-LXXXV)].

_____. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

1975-1976. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana* [Prêmio José Condé, da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1977].

_____. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*. *Diário de Pernambuco*, Recife, de 15 nov. 1975 a 25 abr. 1976. [Folhetins dominicais].

_____. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*: romance armorial e novela romancel brasileira. [Prefácio de Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Posfácio do autor. Ilustrações do autor, não assinadas]. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

1976-1977. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: As Infâncias de Quaderna*.

_____. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: As Infâncias de Quaderna*. *Diário de Pernambuco*, Recife, de 2 maio 1976 a 19 jun. 1977. [Folhetins dominicais].

IV – ANTOLOGIA (PROSA E VERSO)

_____. *Seleção em Prosa e Verso*. [Estudo, comentários e notas de Silviano Santiago; estampas de Zélia Suassuna]. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1974. [TEATRO: O Rico Aparente; O Castigo da Soberba; O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna; Torturas de um Coração. POESIA: Galope à Beiramar [em manuscrito do autor]; Fazenda Acauhan (Lembrança de meu Pai); Soneto a Meus Antepassados; Infância; A Cidade e o Sertão ou Soneto de Babilônia e Sião; A Onça; A Morte do Touro Mão-de-Pau; Décimas Ante um Retrato de Camões; Lápide. FICÇÃO: O Casamento; O Caso do Coletor Assassinado. DEPOIMENTO: Notas sobre o Romancelero Popular do Nordeste].

V – ENSAIO

Livros

_____. *Ferros do Cariri: Uma Heráldica Sertaneja*. Recife: Guariba, 1974.

_____. *Iniciação à Estética*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1975. [4.ed. 1996].

_____. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1974.

_____. Separata da *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, Recife, vol.4, n.1, p. 39-64, jan./jun. 1977.

_____. *Olavo Bilac e Fernando Pessoa: Uma Presença Brasileira em Mensagem?* Lisboa: Aríon, 1998. [Originalmente publicado na revista *Estudos Universitários*, Recife, vol. 6, n. 2, p. 77-98, abr./ jun. 1966].

Tese

_____. *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira*. Recife, 1976. Tese (Docência Livre em História da Cultura Brasileira) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco.

Estudos e artigos em livro

- _____. Arraes: O Nacional e o Popular. In: ROCHA, Abelardo Baltar da et al. *Porque Arraes*. Recife: Pirata, 1986. p. 9-17.
- _____. A Arte Popular no Brasil. In: MELO, José Marques de et al. *Folkcomunicação*. São Paulo: Universidade de São Paulo/ Escola de Comunicação e Artes, 1971. [paginação irregular]
- _____. Cantadores do Recife. In: BEZERRA, Jaci; RAFAEL, Ésio (org.). *Livro dos Repentes: Congressos de Cantadores do Recife*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE)/Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 1991. p. 13-14.
- _____. Carrero e a Novela Armorial. In: CARRERO, Raimundo. *A História de Bernarda Soledade, a Tigre do Sertão*. Recife: Bagaço, 1993. p. 7-16.
- _____. César Leal, Poeta do Verão. In: JOACHIM, Sébastien (Org.). *César Leal: Poeta e Crítico de Poesia*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1994. p. 36-40.
- _____. Cinema e Sertão. In: CARVALHO, Vladimir. *O País de São Saruê*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986. p. 157-162. [Anteriormente publicado na revista *Cultura [MEC]*, ano 2, n. 7, jul./set. 1972].
- _____. Cláudia Leitão e Eu. In: LEITÃO, Cláudia Sousa. *Por uma Ética da Estética: Uma Reflexão acerca da “Ética Armorial” Nordestina*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1997. p. 13-17.
- _____. A Compadecida e o Romanceiro Nordestino. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 179-190.
- _____. Deborah Brennand ou O Jardim e a Serpente. In: BRENNAND, Deborah. *Noites de Sol ou As Viagens do Sonho*. Recife: Gráfica Jornal do Commercio, 1964.
- _____. A Farsa e a Preguiça Brasileira. In: _____. *Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974. p. xvii-xxviii.
- _____. Igarassu e Eu. In: TEIXEIRA, José Monterroso et al. *Igarassu: Origem, Cenários e Cores*. Rio de Janeiro: Agir; Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1998. p. 21.
- _____. Japiassu: Musa Sertaneja. In: JAPIASSU, Janice. *Canto Amargo: Poesia Armorial Nordestina*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970. p. 9-18.
- _____. Livro Geral. In: PENA FILHO, Carlos. *Livro Geral*. Olinda: Gráfica Vitória, 1977.
- _____. Ludopédio. In: VIGGIANI, Ed [Coordenação editorial]. *Brasil Bom de Bola: Um retrato da origem do talento brasileiro para o futebol*. Fortaleza: Tempo d’Imagem, 1998. p. 144;146.
- _____. O Memorial e seu Poeta. In: DUARTE, Luiz Carlos. *O Minotauro e Outros Poemas e Memorial da Luz e do Mormaço*. Recife: FUNDARPE, 1994. p. 12-14.
- _____. Nota do Autor. In: _____. *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p. 128-135.
- _____. Notas sobre a Música de Capiba. In: FERREIRA, Ascenso; CAPIBA [Loureço da Fonseca Barbosa]; SUASSUNA, Ariano. *É de Tororó: Maracatu*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951. p. 33-65.
- _____. Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste. In: _____. *Seleção em Prosa e*

- Verso. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1974. p. 162-190.
- _____. Novo Romance Sertanejo. In: CAMPOS, Maximiano. *Sem Lei nem Rei*. 10.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990. p. 129-142.
- _____. Porque a obra de J. Borges não pode ser sufocada. In: BORGES, J.; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e Gravura de J. Borges*. Recife: Ed. do Autor, 1993. p. 151-153.
- _____. Rachel e Eu. In: BLOCH, Adolpho et al. *Rachel de Queiroz: Os Oitenta: Homenagem à Autora de O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. p. 77-79.
- _____. Teatro, Região e Tradição. In: *Gilberto Freyre: Sua Ciência, sua Filosofia, sua Arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 474-487.
- _____. Um Brasileiro. In: CARVALHO, Arthur (org.). *Barbosa Lima Sobrinho: Monumento Vivo*. Recife: Comunicarte, 1997. p. 39-40.

Prefácios, posfácio, apresentações, introduções [ordem cronológica]

- _____. Apresentação. In: SOUTO, Jomar Morais de. *Pedra de Espera*. Recife, 1961.
- _____. Prefácio do Autor. In: _____. *Uma Mulher Vestida de Sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964. p. 11-17.
- _____. Apresentação. In: CAMPOS, Renato Carneiro. *Carlos Pena Filho: Poeta da Cor*. Recife: Imprensa Universitária, 1967. p. 7-8.
- _____. Introdução. In: LEITE, José Costa. *Vinte Xilogravuras do Nordeste*. Álbum. Coleção organizada por Evandro Rabello. Poemas de Marcus Accioly. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1970
- _____. Prefácio. In: JAPIASSU, Janice. *Sete Cadernos de Amor e de Guerra*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970.
- _____. Prefácio. In: CAMPOS, Maximiano. *As Emboscadas da Sorte*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1971. p. IX-XXII.
- _____. Introdução. In: BARROS, Leandro Gomes de. *Antologia*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977. [Literatura Popular em Verso. Antologia. Tomo III. Leandro Gomes de Barros - 2]. p. 1-7.
- _____. Posfácio. In: MARINHEIRO, Elizabeth. *A Intertextualidade das Formas Simples* (Aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna). Rio de Janeiro, 1977. p. 181-184. [Carta de Suassuna a Elizabeth Marinheiro, datada de 4 julho de 1976 e publicada como posfácio].
- _____. Por Ariano Suassuna. In: FARINHA, Antônio. *Um Amor em Canto Negro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. [Orelhas].
- _____. Apresentação. In: SUASSUNA, Marcos. *O Bion, a Quinta Força e Eu*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora universitária, 1992. p. 11-13.
- _____. Palavras de Ariano Suassuna. In: TEJO, Orlando. *As Noites do Alvorada: Via Crucis do Caboclo Misterioso*. Recife: CIA Pacífica, 1997. p. 15.
- _____. Apresentação. In: NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Honorato, o Bom-Deveras*. Recife: Bagaço, 1998. p. 7-8.
- _____. Prefácio. In: CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *O Mel e o Fel*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 15-19.

Estudos e artigos em revistas, anais e periódicos

- _____. A Arte Popular no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*, ano I, n. 2, p. 37-44, out./dez. 1969.
- _____. O Brasil, a África e a preguiça brasileira. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, anos IV-V, n. 13/14, p. 17-29, dez. 1966 - fev. 1967.
- _____. O Cancioneiro de Rodrigues de Carvalho. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano 1,

n. 6, p. 23-41, dez. 1967.

_____. Coletânea da Poesia Popular Nordestina: Romances do Ciclo Heróico [publicada em três partes]. *Deca*, Recife, ano IV, n. 5, p. 9-127, 1962; ano V, n. 6, p. 11-150, 1963; ano VI, n. 7, p. 11-117, 1964.

_____. Encantação de Guimarães Rosa. *Estudos Universitários*, Recife [Universidade Federal de Pernambuco], vol. 7, n. 4, p. 73-95, out./dez. 1967.

_____. Folktheater in Modern Brazil. *Americas*, n. 15, p. 18-23, nov. 1964.

_____. Genealogia Nobiliárquica do Teatro Brasileiro. *O Percevejo* [Revista do Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO], Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 100-107, 2000. [Artigo originalmente publicado na revista *Américas*, União Pan-Americana, dez. 1964].

_____. A Gravura de Samico. *O Pão*, Fortaleza, ano VI, n. 43, p. 13-15; 18-20, 31 ago. 1997.

_____. Gustavo Corção e Eu. *Permanência*, Rio de Janeiro, nov. 1971.

_____. Indicações sobre a Poesia Popular do Nordeste. *Estudantes*, Recife, ano IV, n. 5, p. 14-16, jul. 1949.

_____. A Pintura Armorial. *Edição de Arte*, Recife, mar. 1989.

_____. O Povo de Canudos. *O Pão*, Fortaleza, ano V, n. 32, p.1, 13 jul. 1996.

_____. Primeira história de trem. *Informativo RN* [RFFSA], ano III, n. 30, p.7, maio 1973.

_____. Reflexão sobre Matias Aires. *Clio*, Recife, n. 1, p.73-78, 1977.

_____. Segunda história de trem. *Informativo RN* [RFFSA], ano III, n. 36, p.13, nov. 1973. Edição de aniversário - 3 anos.

_____. Teatro de Arribação. *Revista do Museu do Açúcar*, Recife [Fundação Joaquim Nabuco], n.1, p. 36-40, 1968.

_____. Terceira história de trem. *Informativo RN* [RFFSA], ano III, n. 37, p.5, dez. 1973.

_____. Violeiros e cirandas: poesia improvisada. *Estudos Avançados* [Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo], São Paulo, vol. 11, n. 29, p. 219-222, jan./abr. 1997.

Artigos publicados na revista Bravo! [ordem cronológica]

_____. O cinema, o Brasil e eu. *Bravo!*, São Paulo, ano 2, n. 18, p. 18-19, mar. 1999.

_____. A velha nova bandeira. *Bravo!*, São Paulo, ano 2, n. 19, p. 23-25, abr. 1999.

_____. Nacional e universal. *Bravo!*, São Paulo, ano 2, n. 20, p. 19-20, maio 1999.

_____. A fonte de Euclides. *Bravo!*, São Paulo, ano 2, n. 21, p. 25-26, jun. 1999.

_____. O gesto e o Graal. *Bravo!*, São Paulo, ano 2, n. 22, p. 20-22, jul. 1999.

_____. A lição euclidianiana. *Bravo!*, São Paulo, ano 2, n. 23, p. 21-23, ago. 1999.

_____. Arcaicas lavouras. *Bravo!*, São Paulo, ano 3, n. 25, p. 30-32, out. 1999.

_____. Os poemas do século. *Bravo!*, São Paulo, ano 3, n. 30, p. 17-18, mar. 2000.

_____. Orgulhosamente juntos. *Bravo!*, São Paulo, ano 3, n. 31, p. 19-21, abr. 2000.

_____. Biologia e cultura. *Bravo!*, São Paulo, ano 3, n. 33, p. 15-16, jun. 2000.

VI – AUTOBIOGRAFIA

_____. Suassuna por ele mesmo. *Ele Ela*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 64, p. 58-62, ago. 1974.

VII – CONFERÊNCIAS TRANSCRITAS

_____. *Aula Magna*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/Editora Universitária, 1994.

_____. Uma Teoria da Arte Rupestre. In: SIMPÓSIO DE PRÉ-HISTÓRIA DO NORDESTE BRASILEIRO (1. : 1987: Recife). *Anais*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1991. p. 127-131.

VIII – DISCURSOS

[ordem cronológica]

_____. Discurso de Posse na Pasta Municipal de Cultura. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 2 abr. 1975.

_____. Uma homenagem a Gil Maranhão. Discurso pronunciado no Museu do Açúcar. In: *Diário de Pernambuco*, 20 out. 1975.

_____. Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras [9 ago. 1990]. In: _____. *Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras*. Apresentação de Ariano Suassuna pelo acadêmico Marcos Vilaça e discurso de posse do acadêmico Ariano Suassuna. Recife: CEPE, 1991.

_____. Discurso de Posse na Academia Pernambucana de Letras. Recife, 1 dez. 1993.

_____. Discurso de Posse na Academia Paraibana de Letras [9 out. 2000]. In: _____. *Discurso de Posse do acadêmico Ariano Vilar Suassuna, na cadeira n. 35, da Academia Paraibana de Letras, em 9 de outubro de 2000*. João Pessoa: Academia Paraibana de Letras, 2000.

IX – APRESENTAÇÕES DE CONCERTOS, EXPOSIÇÕES, DISCOS, ESPETÁCULOS, ETC.

[ordem cronológica]

_____. O Conservatório e a Orquestra Armorial. Recife, 21 ago. 1970. Texto do programa do primeiro concerto da Orquestra Armorial.

_____. Arte Armorial. Recife, 18 out. 1970. Texto do programa do concerto “Três séculos de música nordestina: do Barroco ao Armorial”.

_____. Pintura de Miguel dos Santos. In: MIGUEL DOS SANTOS. *Pintura e cerâmica*. Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 5 a 31 dez. 1972.

_____. Violeiros: Poesia Improvisada. Apresentação do segundo álbum da coleção Música Popular do Nordeste. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1973.

_____. Os Desenhos de Roberto Botelho. In: ROBERTO BOTELHO. *Desenhos em preto e branco*. Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Recife, 1 ago. 1975. Programa de exposição.

_____. Apresentação. Recife, 18 dez. 1975. Texto do programa do concerto de estréia da Orquestra Romançal Brasileira [Teatro Santa Isabel].

_____. A BR-104, Taperoá, Meu Pai e Eu. Texto de apresentação da BR-104. Ministério dos Transportes / Departamento Nacional de Estradas de Rodagem - DNER, 1975.

_____. O Balé Armorial e o Brasil. Recife, 1976. Texto do programa de estréia do Balé Armorial do Nordeste. [Teatro Santa Isabel, 18 jun. 1976]

_____. Os 10 Anos de Casa Caiada no Mundo do Armorial. In: *Casa Caiada no Mundo Armorial*. Recife, 1976. Catálogo de exposição.

_____. Arnaldo Barbosa, Escultor Armorial. In: ARNALDO BARBOSA. Recife, 1988. Catálogo de exposição.

_____. Lula e Nós. [Manifesto para o candidato a Presidente da República Luís Inácio Lula da Silva]. Recife, 3 dez. 1989.

_____. A Pintura de Dantas. In: DANTAS SUASSUNA. *Pinturas*. Recife, 1993. [Museu do Estado de Pernambuco, Recife, 8 a 18 jun. 1993].

_____. Yaari: Diálogo sobre a Ilumiara Brennand. In: STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN. *Francisco Brennand*. Berlin, 1993. Catálogo de exposição.

_____. Improvisação. Apresentação da “Improvisação sobre música e dança do Nordeste Brasileiro” [interpretada por Mestre Salustiano e “O Sonho da Rebeca”, Sérgio Veloso, Pedro Salustiano e Helder Vasconcelos], incluída no espetáculo da The Parsons Dance Company. Recife, 16 jun. 1995.

_____. [Apresentação sem título]. In: A Pintura Armorial de Côca [Maria do Socorro Torquato Maia]. *Nanico*, São Paulo [Editora Giordano], n. 19, nov. 1998. Nanico-arte, p. 2. Texto de apresentação da exposição “Pinxit Côca”.

_____. Os Mosaicos de Guilherme da Fonte. In: GUILHERME DA FONTE. *Mosaicos Armoriais*. Recife, 1998. Programa de exposição. [Museu Forte das Cinco Pontas, Recife, 15 dez. 1998 a 15 jan. 1999].

_____. Música no Rio Grande do Norte. In: GUANAIS, Danilo. *Missa* [Madrigal da UFRN e Orquestra]. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1996. Disco CD. Texto de apresentação publicado no encarte.

_____. Os Punhais. In: QUARTETO Romançal. *Tríptico No Reino da Ave dos Três Punhais*. Recife: Ancestral, 2000. Disco CD. Texto de apresentação publicado no encarte.

X – ARTIGOS DE JORNAL

ALMANAQUE ARMORIAL DO NORDESTE [Página literária semanal, publicada no Jornal da Semana, do Recife, de 17/23 dez. 1972 a 2/8 jun. 1974]

1972

[17 a 23 dez.] - Frade, cangaceiro, professor, palhaço e cantador. Livro negro do cotidiano. O “lunário e prognóstico perpétuo”. Para quem engole cobra. A vida é sonho. Meu almanaque particular. Elogio do almanaque em geral.

[24 a 31 dez.] - Concurso nacional aniversário de trovador. Os violões de Catulo. Como se deve concorrer ao concurso. Os prêmios. Quem pode concorrer. Para onde mandar as décimas. quem é rodolfo Coelho Cavalcante. “A chegada de Getúlio Vargas ao céu e o seu julgamento”.

1973

[31. dez. 72 a 6 jan.] - Um pouco de vanglória e de farofa. A grande Janice Japiassu. De reis e muitos reinados. Desenhos de Francisco de Assis Vasconcelos. Um pré-rafaelita sertanejo. Lampião e Dom Pedro Dinis Quaderna. Rífl e de ouro e governador do sertão. J. Borges, o caçador de onça.

[7 a 13 jan.] - Estórias mal contadas. Suassuna e Politika. O capitão Irineu Rangel. O cabo e a coragem. O café do mercado. O revólver e a faca. Esteja preso. Questão de princípio. Estória de doido. Meu tio e o doido. O doido de patos. Patos, a Paraíba e o mundo.

[14 a 20 jan.] - O grande Miguel dos Santos. Regionalistas e modernistas. Nada de realismo mágico francês. Garra popular. O povo brasileiro e o real. Miguel e o Movimento Armorial. De besta, eu só tenho a cara. Miguel, Samico e Brennand. Samico e o Movimento Armorial. Brennand e eu. Quem é o Movimento Armorial.

[21 a 27 jan.] - Histórias de meu pai. Suassuna e o Barão de Itararé. Cantadores no palácio do governo. Castro Alves e os cantadores. A cantoria do palácio. Suassuna e Carlos Dias Fernandes. C. D. Fernandes e os cantadores. A sextilha de José Clementino. O repente de José Batista. A resposta de José Clementino. Suassuna e os doidos.

[28 jan. a 3 fev.] - Ainda sobre Miguel dos Santos. Walmir Ayala e eu. Walmir Ayala e Miguel dos Santos. Vanguarda e fábulario nordestino. As famosas “pesquisas”. O sonho do povo e um pequeno silogismo. Tradição e poesia. Pastiches bem promovidos.

[4 a 10 fev.] - O fi dalgo da mancha e eu. Delmiro Dantas Corrêa de Goes. Dedé Dantas e Ulysses Lins. Clister de Pimenta. Outra versão da história. A segunda

aventura de Clister. O caso da caminhada dolorosa. As primeiras cancelas. A terceira cancela. Comentário meu, sobre o caso.

[11 a 17 fev.] - Minhas brigas com o teatro. “A compadecida” em Paris. “A compadecida” na Holanda. A briga com o grupo francês. “A pena e a lei” no Rio. Vaqueiros de pijama de veludo. Pederastia e sacrilégio. Popularização e vulgarização. O Tucap e o machismo.

[18 a 24 fev.] - O tesouro do pirata em candeias. Dois adultos entram em cena com intenções ocultas. O capitão vasco moscoso de aragão. A casa misteriosa. Ocupação da casa misteriosa. Sensação no povoado. A mulher do milionário americano. O funcionário implicante.

[25 fev. a 3 mar.] - A viagem aventureira do capitão Vasco. Partida heróica. O desastre. A amarração exagerada. O pileque. O triunfo. A volta.

[4 a 10 mar.] - Quaderna, o decifrador. Dom Quixote ao contrário. A expedição do tesouro. Arranca-se o tesouro. Como era o tesouro. Condução do tesouro para a costa. A posse do tesouro.

[11 a 17 mar.] - O ministro Veloso e eu. O ministro Cirne Lima. Paraibanos e piauienses. O sertanejo assassino. Simplício pereira. História de gaúcho. O gaúcho de campina.

[18 a 24 mar.] - A pensão de Dona Berta. O comunista Rubem Braga. O revólver e o diploma do comunista. Salomão, o imigrante. Cena bárbara no mercado de São José. A fuga.

[25 a 31 mar.] - Noel Nutels no cemitério russo. Noel Nutels em Alagoas. Capiba, Noel e João Suassuna. Dona Berta e os Suassunas. Noel Nutels como estudante. A arteriosclerose de Monkberg.

[31 mar. a 7 abr.] - A lição de anatomia. A forma da traquéia. Os dez mil réis de Capiba. O Noel que eu conheci.

[8 a 14 abr.] - Homero existiu?. A “Ilíada” e a “Odisséia”. Shakespeare existiu?. Shakespeare era italiano?. Shakespeare era inglês. Homero, Shakespeare e eu.

[15 a 21 abr.] - Cartas de leitores. O coronel Joca Pinga-Fogo. A morte do coronel Joca Pinga-Fogo. A seara de Caim. Dona Olindina. Final da tragédia.

[22 a 28 abr.] - Histórias de paraibanos. O prefeito e a onça. A onça e o paraibano. A carta. Bichos e bichas. Outra história de paraibano. O júri. O manifesto.

[29 abr. a 5 maio] - O Movimento Armorial. Ausência de manifesto. O começo da música armorial. A viola e a rabeça. Música sertaneja e música armorial. Classicismo sertanejo.

[6 a 12 maio] - Primeiro Quinteto Armorial. A viola sertaneja. Primeiras músicas armoriais. A Orquestra Armorial de Câmara. Meu medo da orquestra. A universidade e o conservatório.

[13 a 19 maio] - Antônio José Madureira. Os cantadores. O que é arte armorial. Os brasões do povo. Esclarecimento.

[20 a 26 maio] - A estréia do Quinteto Armorial. O programa do concerto. A exposição de artes plásticas. Entra em cena o marimbau. O Quinteto e a cultura brasileira. Os cabeludos da guitarra elétrica.

[27 maio a 2 jun.] - Amigos e inimigos. Arte brasileira e arte cosmopolita. O Quinteto Armorial e os adesistas. A nova fase do quinteto. Adesistas da arte brasileira.

[3 a 9 jun.] - Meu prêmio e os bodes. Charme sertanejo?. Quem somos nós. Porque prefiro as cabras. Cabras e não vacas.

[10 a 16 jun.] - Meus bodes. As vantagens do bode. Delmiro Gouveia e o couro de bode. Meus bodes e costa porto. O senador Paulo Guerra e minhas cabras.

[17 a 23 jun.] - Maximiano Campos. “Sem lei nem rei”. José Américo de Almeida e José Lins do Rego. A casa sertaneja.

[24 a 30 jun.] - O negro Tibiu. O negro Lampa. Jesuíno Brilhante. Personagens diversificados.

[1 a 7 jul.] - A bondade impotente e o mal rebelado. Cavaleiros e cangaceiros romantizados. O cangaceiro e sua amada. Realismo sertanejo e romantismo da

mata. Maximiano campos e o romanceiro. Mural nordestino.

[8 a 14 jul.] - O ex-governador e os bodes. Jucelino Kubitschek e as cabras. Ameaça capitalista à minha criação. O curandeiro sertanejo. A garrafada. A notícia. Eu, a denasa e o curandeiro.

[15 a 21 jul.] - Maximiano Campos e Euclides da Cunha. Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos. Regionalismo - quarto episódio da escola nordestina. Originalidade de maximiano campos. superação do regionalismo.

[22 a 28 jul.] - Os homens do povo. Na estrada. A poesia áspera do sertão. Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. “O velho e o mar” de Hemingway. Os filhos de senhores de engenho.

[29 jul. a 4 ago.] - Adonias Filho e Maximiano Campos. Grandes poetas do nordeste. Maximiano Campos e o Movimento Armorial. A poesia de Deborah Brennand. São Sebastião e o rei.

[5 a 11 ago.] - Maximiano Campos e Janice Japiassu. Janice Japiassu e Guimarães Rosa. Os reinos das fazendas e dos engenhos. O reino do sertão e o reino da mata.

[12 a 18 ago.] - De novo o doutor Kubitschek. À sombra das cabras em flor. A cidade e o sertão. Primeira história de cabreiros. A segunda história de cabreiros.

[19 a 25 ago.] - Guimarães Rosa e José Cândido de Carvalho. O realismo mágico francês e o Brasil. Hermilo Borba Filho e Maximiano Campos.

[26 ago. a 1 set.] - Hélio Fernandes e as cabras. As cabras e a infância do homem de campos. A proposta de compra. Minha resposta ao homem de campos. O comerciante de taperoá.

[2 a 8 set.] - A arte popular e o folclore. A cultura popular. A arte ligada ao popular. Outro tipo de artistas e escritores. Outro conceito de cultura popular. As condenações dos educadores.

[7 a ? set.] - Cartas sem resposta. O ministro Fernando Nóbrega. Cartão de aniversário.

[16 a 22 set.] - Alcides Santos e a “bolsa de arte”. Nordestinos, gregos e hindus. O nordeste e Alcides Santos. A escultura nordestina.

[23 a 29 set.] - Ângelo Monteiro e Maximiano Campos. O picaresco. “A loucura imaginosa”. O épico e o picaresco. Thomas Mann e o “Dom Quixote”.

[30 set. a 6 out.] - O museu do cangaço. A Revolução de 1930. As cartas de João Dantas.

[7 a 13 out.] - Ernany Satyro, os cangaceiros e eu. Cangaceiros e cabras. Os pistoleiros. Sinhô Pereira.

[14 a 20 out.] - Os cabras e os fazendeiros. José Pereira, João Suassuna e João Dantas. Suassuna e os irmãos. José Pereira, Suassuna e os cangaceiros.

[21 a 27 out.] - Suassuna, José Pereira e o cangaço. José Pereira, Manuel Benício e Francisco de Oliveira. O início da luta. Benício e o fogo do pau ferrado.

[28 out. a 3 nov.] - Cantadores e cangaceiros. Facó, beatos e cangaceiros. Lampião e Luís Carlos Prestes. Sertanejos, comunistas e progressistas.

[4 a 10 nov.] - A Coluna Prestes e o povo. A derrota e a vitória. Prestes, a coluna e a derrota. Princesa e o presidente João Pessoa.

[11 a 17 nov.] - Os cangaceiros e a literatura de cordel. Lampião e os cantadores. Lampião, prestes e padre cícero. Lampião e a luta de classes.

[18 a 24 nov.] - Lampião, Prestes e o combate do cipó. O padre cícero. Lampião, Suassuna e a Paraíba. O combate de serrote preto.

[25 nov. a 1 dez.] - José Pereira contra os cangaceiros. Lampião e a Paraíba. Suassuna e lampião. Serrote preto visto por suassuna.

[2 a 8 dez.] - Levante na Paraíba - 1926. O presidente de chapéu de couro. Suassuna e Manuel dos Prazeres.

[9 a 15 dez.] - Suassuna, governador do sertão. A cidade e o sertão. Reação dos cidadãos contra o campo. João Pessoa e Suassuna.

[16 a 22 dez.] - Início do governo João Pessoa. A administração milagrosa. Novamente a cidade contra o sertão.

- [23 a 29 dez.] - O mundo do poder - Monthérlant. O mundo do poder - os políticos. O poder - Stáline e Hitler. Nixon e Mao-Tsé-Tung.
1974
- [30 dez. 73 a 5 jan.] - O poder e a traição. O poder e a maldade humana. O homem do poder.
- [6 a 12 jan.] - A luta política de 1930. A cisão política na Paraíba. A chapa de deputados. O telegrama de Suassuna.
- [13 a 19 jan.] - Maldade de Suassuna e bondade de João Pessoa. Suassuna, intrigante e mentiroso. o banquete de princesa.
- [20 a 26 jan.] - A chapa de deputados. Suassuna, candidato avulso. Confirmação de José Américo de Almeida.
- [27 jan. a 2 fev.] - A hipocrisia dos Dantas e dos Suassunas. O rompimento. A candidatura suassuna.
- [3 a 9 fev.] - A eleição. O ataque à Teixeira. Suassuna, mentiroso e covarde.
- [10 a 16 fev.] - Início da luta armada. Os cabras dos Dantas. Ascendino, João Pessoa e José Américo.
- [3 a 9 mar.] - Tavares e o comandante João Costa. A coluna invencível. A emboscada de água branca.
- [10 a 16 mar.] - Desespero e fúria de João Pessoa. Incêndio das fazendas dos Dantas. Almas-danadas de João Pessoa.
- [17 a 23 mar.] - As armas de princesa. O infamante episódio das cartas. A opinião de Barbosa Lima.
- [24 a 30 mar.] - Café Filho sobre João Dantas. A infâmia de “a união” e da polícia. A alma do homem honesto.
- [31 mar. a 6 abr.] - Minha “imparcialidade” sobre 1930. As versões dos pessoístas. João Pessoa e as cartas de João Dantas.
- [7 a 13 abr.] - Os Dantas - família de ladrões. A resposta de João Dantas.
- [14 a 20 abr.] - Véspera da morte de João Pessoa. Atentado abominável. João Pessoa, um desvairado. João Dantas, passador de moeda falsa.
- [21 a 27 abr.] - João Dantas, falsário e ladrão. João Dantas, defensor do sr. Gentil Lins. Delicadeza moral de João Dantas.
- [28 abr. a 4 maio] - A viagem de João Pessoa ao Recife. O motivo da viagem. Palavras de João Pessoa sobre a viagem. O papel de Antônio Pontes. A partida.
- [5 a 11 maio] - O dia 26 de julho de 1930. João Dantas. Suassuna. Covardia. A morte.
- [12 a 18 maio] - Augusto Caldas. O telefonema e os tiros. O depoimento de João Dantas.
- [19 a 25 maio] - Augusto Caldas, inocente. O tiro.
- [26 maio a 1 jun.] - Esclarecimento. O tiro, de novo. O guarda-costas Antonio Pontes.
- [2 a 8 jun.] - Meu padrinho Júlio Lyra. As testemunhas. Outro depoimento. Valor desses depoimentos. O motivo verdadeiro.

A CONFISSÃO DESESPERADA [Artigos publicados no Diário de Pernambuco, aos domingos, de 26 de junho de 1977 a 9 de agosto de 1981]

1977

A confissão desesperada [26 jun.]; O Rei, o Senador e o Presidente [3 jul.]; O Rei e as Forças Armadas [10 jul.]; Carter e o MDB [17 jul.]; Entrevista [24 jul.]; A utopia, a soja e as cabras [31 jul.]; Porque não sou comunista [7 ago.]; Reacionário ou subversivo? [14 ago.]; Espanha e República [21 ago.]; MDB e constituinte [28 ago.]; Brasil, Exército e esquerda [4 set.]; Porque não sou da Arena [11 set.]; Firmo Neto e a fimoteca [18 set.]; O elitismo do Armorial [25 set.]; Balé do Santa Isabel? [2 out.]; O prêmio José Condé [9 out.]; O circo da Onça Malhada [16 out.]; Carter, Gandhi e a Suécia [23 out.]; Frota, Geisel e o Brasil [30 out.]; A contra-religião comunista [6 nov.]; A desnacionalização [13 nov.]; O Sagrado

e a Universidade [20 nov.]; Sadat, Recife, Jerusalém [27 nov.]; Euler e um novo partido [4 dez.]; O hotel e o convento [11 dez.]; Políticos e intelectuais [18 dez.]; Comunistas e socialistas [25 dez.].

1978

Ataque e defesa [1 jan.]; O disco da Romançal [8 jan.]; O prefeito e a cultura [15 jan.]; O Recife e a música [22 jan.]; Abraço para Abath [29 jan.]; O prefeito e o Santa Isabel [12 fev.]; Taperoá e a Sudene [19 fev.]; O golpe do quadro [26 fev.]; Cesarismo e ciceronismo [5 mar.]; Farias, Murilo e o canto coral [12 mar.]; Gaspar Hauser [19 mar.]; A chibata e eu [26 mar.]; O som e a fúria [2 abr.]; Primeira confissão [9 abr.]; A Revolução de 1930 [16 abr.]; Liberais e conservadores [23 abr.]; Discurso dos Guararapes [30 abr.]; Urbanismo contra ruralismo [7 maio]; Cartas às Redações [14 maio]; Marlos, Farias e a Sinfônica [21 maio]; Abraço para Maria Julieta [28 maio]; Paulinho e o Santa Isabel [4 jun.]; O popular e o popularesco [11 jun.]; Abraço para Zaldo Rocha [18 jun.]; Euler, 64 e 68 [25 jun.]; A política e eu [2 jul.]; Maquiavel e a política [9 jul.]; Tolstói e a política [16 jul.]; Tolstói, Stendhal e o poder [23 jul.]; Gandhi, De Gaulle e o Rei [30 jul.]; De Gaulle, Tancredo e Euler [6 ago.]; Euler e Magalhães [13 ago.]; Euler e o Brasil [20 ago.]; Garrett [27 ago.]; Euler e a integração [3 set.]; Euler e Costa e Silva [10 set.]; Euler e Médici [17 set.]; O governo Geisel [24 set.]; Três políticos e Euler [1 out.]; Euler, Severo e Geisel [8 out.]; Euler e a segurança nacional [15 out.]; Euler e Abreu [22 out.]; O prefeito e a cultura [29 out.]; Euler, Dutra e Figueiredo [5 nov.]; Cardozo e Prestes [12 nov.]; Euler e o nacionalismo [19 nov.]; Os votos em milhões [26 nov.]; A bandeira do divino [3 dez.]; Brennand e sua lumiera [10 dez.]; Uma Itaquatiara Paraibana [17 dez.]; Natal Selvagem [24 dez.]; Brasil – Nação ou entreposto [31 dez.].

1979

Cartão de Natal [7 jan.]; O Vassourinhas [14 jan.]; Fernando Lyra [21 jan.]; Sonho já Perdido? [28 jan.]; Brasil, Espanha e China [4 fev.]; O Brasil e o Canadá [18 fev.]; Comunistas, Fascistas e Oposição [25 fev.]; A cultura brasileira [4 mar.]; Os comunistas e nós [11 mar.]; Balé Popular do Recife [18 mar.]; Manifesto à Nação [25 mar.]; Prestes, Marxistas e Oposição [1 abr.]; Pranto pela crueldade [8 abr.]; Idealistas do terror [15 abr.]; O Xá e o Aiatolá [21 abr.]; A oposição e o manifesto [29 abr.]; Carta de um marxista [6 maio]; Os comunistas, os integralistas e eu [13 maio]; Plínio Salgado [20 maio]; Felipe Gonzalez [27 maio]; Paulo Freire [3 jun.]; Um “Torturador” [10 jun.]; Anistia [17 jun.]; Crime e Castigo [24 jun.]; Getúlio e o MDB [1 jul.]; O coronel Tarcísio [8 jul.]; O partido comunista [15 jul.]; UDN e MDB [22 jul.]; Liberalismo e entreguismo [29 jul.]; O álcool é nosso [5 ago.]; Os socialistas e o PTB [12 ago.]; O PTB e o PCB [19 ago.]; Esquerda e Exército [26 ago.]; Mea culpa [2 set.]; Outro “mea culpa” [9 set.]; Cuba e o Brasil [16 set.]; Rússia, Jari e Brasil [23 set.]; O governo e a oposição [30 set.]; Pequena entrevista [7 out.]; Comunistas e socialistas [14 out.]; O partido do Governo [21 out.]; Madre Teresa e Gandhi [28 out.]; Viva o general Serpa! [4 nov.]; Um viva aos bispos [11 nov.]; Madre Teresa e Marx [18 nov.]; Carter [25 nov.]; Khomeini [2 dez.]; Irã e Brasil [9 dez.]; Carter e o Xá [16 dez.]; A Cia e eu [23 dez.]; Khomeini, Quaderna e o Conselheiro [30 dez.].

1980

Sexo e Morte [6 jan.]; Delfim Neto e o Cabreiro [13 jan.]; Nacionalismo [20 jan.]; Prestes e a Oposição [27 jan.]; Os Partidos [3 fev.]; O PDS [10 fev.]; O Terceiro Mundo [17 fev.]; Scarpa, um Símbolo [24 fev.]; O boicote à carne [2 mar.]; Boicote ao Governo [9 mar.]; José Américo [16 mar.]; Resposta a J. Américo [23 mar.]; O doutor Marcolino [30 mar.]; O Bispo assassinado [6 abr.]; Kissinger e nós [13 abr.]; Viva o general Ayrosa! [20 abr.]; Eu, comunista [27 abr.]; Música Pernambucana (I) [4 maio]; Música [11 maio]; Abraço aos pianistas [18 maio]; O Concerto da semana [25 maio]; Viva o general Serpa! [1 jun.]; O nacionalismo [8 jun.]; Serpa, Severo e Cirne [15 jun.]; Cristo e os pobres [22 jun.]; “Hair” e

Gandhi [29 jun.]; Viva o Papa! [6 jul.]; O Papa e o Presidente [13 jul.]; O Papa e o Brasil [20 jul.]; O Papa, um líder [27 jul.]; O Papa e nós [3 ago.]; O “Barão” e o Brasil [10 ago.]; A Escola do Recife [17 ago.]; Sylvio Romero [24 ago.]; O. Lima e S. Romero [31 ago.]; Araripe Júnior [7 set.]; Greve e abertura [14 set.]; O Terror e o Brasil [21 set.]; Iraque e Irã [28 set.]; A guerra contra o Irã [5 out.]; O Aiatolá e nós [12 out.]; O Brasil e o Irã [19 out.]; Euclides e o Conselheiro [26 out.]; Viva Capiba! [2 nov.]; O Teatro incendiado [9 nov.]; Euclides e Machado [16 nov.]; Brennand e a cerâmica [23 nov.]; A cerâmica nordestina [30 nov.]; Iraque e Irã [7 dez.]; Alencar – A Seca [14 dez.]; Euclides da Cunha [21 dez.]; A China e nós [28 dez.].

1981

Alencar e Euclides [4 jan.]; Euclides – o inverno [11 jan.]; Alencar – o inverno [18 jan.]; Euclides da Cunha [25 jan.]; URSS e EUA [1 fev.]; Alencar – o vaqueiro [8 fev.]; Soares, Murilo e Farias [15 fev.]; Guerra Civil [22 fev.]; Nacionalismo Científico [1 mar.]; Quixotismo Nacionalista [8 mar.]; Elias, um Quaresma [15 mar.]; Milho, beralha e mamão [22 mar.]; Pau Brasil [29 mar.]; A Riqueza dos Pobres [5 abr.]; Cristo em carne e osso [12 abr.]; Maluf e Médici [19 abr.]; O Nacionalismo e o brigadeiro [26 abr.]; A França dividida [3 maio]; Sands, Gandhi e Churchill [10 maio]; Nacionalismos [17 maio]; Gandhi e o Papa [24 maio]; Chaplin e Antônio Carlos [31 maio]; Sobre a Violência [7 jun.]; Gandhi e o Socialismo [14 jun.]; Mitterrand e nós [21 jun.]; Viva Mitterrand! [28 jun.]; O Brasil, a França e a Mentira [5 jul.]; Cartas [12 jul.]; Alceu e o Socialismo [19 jul.]; Fanatismo Político e Religioso [26 jul.]; Alceu, o Irã e eu [2 ago.]; Despedida [9 ago.].

[Coluna semanal na Folha de S. Paulo, publicada às segundas-feiras, de 2 fev. 1999 a 4 jul. 2000]

1999

A “missão” [2 fev.]; Beiarg. [9 fev.]; Capiba e Elyanna Caldas [16 fev.]; Arte erudita e arte popular [23 fev.]; Desaforo [2 mar.]; Antônio Madureira [9 mar.]; O brasileiro do século [16 mar.]; Rosa e Bial [23 mar.]; Um juiz [30 mar.]; João Grilo, Chicó e os clássicos [6 abr.]; Cony [13 abr.]; O Grupo Grial de Dança [20 abr.]; A favela e o arraial [27 abr.]; Hitler e os aiatolás [4 maio]; Dines e os judeus [11 maio]; Um economista [18 maio]; Brasil - um país indigno? [25 maio]; A literatura de cordel [1 jun.]; Darwin e o capitalismo [8 jun.]; A nova Padaria Espiritual [15 jun.]; Ciro Gomes e o Brasil [22 jun.]; Em defesa de Edílson [29 jun.]; Cervantes e Arrabal [6 jul.]; Valquíria e o Carandiru [13 jul.]; Carlos Fuentes e o Brasil [20 jul.]; Um editor [27 jul.]; Sucesso brasileiro na Europa [3 ago.]; Uma carta [10 ago.]; Roberto Campos: caçoadá [17 ago.]; Eleição na ABL [24 ago.]; Meu “comunismo” [31 ago.]; Dom Hélder [7 set.]; Esquerda e direita [14 set.]; A arte e o mal [21 set.]; Dostoiévski e o mal [28 set.]; Um poeta [5 out.]; Índices de crescimento [12 out.]; Televisão e identidade nacional [19 out.]; João [26 out.]; João Cabral e eu [2 nov.]; João, Jorge e a ABL [9 nov.]; As Forças Armadas [16 nov.]; Intelectuais e Forças Armadas [23 nov.]; Canudos e o Exército [30 nov.]; Canudos, nós e o mundo [7 dez.]; Canudos e a Amazônia [14 dez.]; O cabreiro, a cantadora e Roberto Campos [21 dez.]; A política e eu [28 dez.].

2000

Gandhi, De Gaulle e Ieltsin [4 jan.]; Maquiavel e Roberto Campos [11 jan.]; Tolstói, Stendhal e o poder [18 jan.]; Tolstói, Marighella e Roberto Campos [25 jan.]; Deus e o capitalismo [1 fev.]; Prêmio Coca-Cola [8 fev.]; Tinhorão [15 fev.]; Tinhorão e o Quinteto [22 fev.]; Cartas [29 fev.]; Racismo e capitalismo [7 de mar.]; Lula e mestre Salustiano [14 mar.]; Um fi lólogo [21 mar.]; Dois tiros pela culatra [28 mar.]; Cony e a ABL [4 abr.]; Dias Júnior e Kawall [11 abr.]; Entrega da televisão [18 abr.]; Um projeto de lei [25 abr.]; A “nau” e o Brasil [2 maio]; A cultura e o presidente [9 maio]; Marilene e Raduan [16 maio]; As cabras, Raduan e eu [23 maio]; Cabras [30 maio]; Telma [6 jun.]; Uma fi lha do Brasil real [13 jun.];

Cultura e televisão [20 jun.]; Mocinha [27 jun.]; Uma quase-despedida [4 jul.].

ALMANAQUE ARMORIAL [Folhetim semanal publicado no jornal Folha de S. Paulo, às segundas-feiras, de 10 jul. 2000 a 26 mar. 2001]

2000

Prólogo [10 jul.]; Elogio do Almanaque [17 jul.]; Mestre Barbosa Lima [24 jul.]; Uso de palavras estrangeiras [31 jul.]; Euclides da Cunha e o Brasil [7 ago.]; O Mestre, o Discípulo e a Espada [14 ago.]; Euclides da Cunha e os Gramáticos [21 ago.]; Gilberto Freyre e eu [28 ago.]; O Movimento Regionalista e o Armorial [4 set.]; Sociologia e Filosofia da Cultura [11 set.]; A Arte como recriação poética do real [18 set.]; Gilberto Freyre e Euclides da Cunha [25 set.]; Uma Cultura Ameaçada [2 out.]; Um Discurso Acadêmico [9 out.]; Academia Paraibana de Letras [16 out.]; Dois Mestres e um Discípulo [23 out.]; Em memória de um Poeta popular [30 out.]; O Cabreiro Tresmalhado [6 nov.]; “Canudos entre dois Brasis” [13 nov.]; Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Guimarães Rosa [20 nov.]; Guimarães Rosa e eu [27 nov.]; Guimarães Rosa e o Brasil Real [4 dez.]; Encantação de Guimarães Rosa [11 dez.]; Guimarães Rosa, um clássico [18 dez.]; João Guimarães Rosa e o Barroco [25 dez.].

2001

João Guimarães Rosa e Homero [1 jan.]; O Grande Sertão e sua Demanda [8 jan.]; O Grande Sertão e o Romanceiro [15 jan.]; Eu, patriota de plantão [22 jan.]; O Gráfico, Laurênio e eu [29 jan.]; Uma história mal contada [5 fev.]; Rosa e a literatura brasileira [12 fev.]; Campos Sales e Fernando Henrique Cardoso [19 fev.]; Cláudia Leitão e a festa do povo [26 fev.]; Cláudia Leitão e Nietzsche [5 mar.]; O paraibano do século [12 mar.]; Despedida [26 mar.].

OUTROS [ordem cronológica]

_____. Xilogravura Popular do Nordeste. *Jornal Universitário*, Recife, ago. 1969.

_____. O Santo e a Porca. *O Estado de S. Paulo*, 21 mar. 1971. Suplemento Literário.

_____. Sobre A Pedra do Reino. *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 set. 1971.

_____. Aluísio Braga. *Jornal do Commercio*, Recife, 3 out. 1971.

_____. A Pintura de Miguel dos Santos. *Jornal do Commercio*, Recife, 19 dez. 1971.

_____. O Movimento Armorial. *Correio Braziliense*, Brasília, 8 jul. 1972.

_____. Cussy de Almeida e o Armorial. *Folha de S. Paulo*, 16 out. 1977.

_____. O Teatro, o Circo e Eu. *Folha de S. Paulo*, 23 out. 1977.

_____. A Monarquia e o Brasil. *Folha de S. Paulo*, 6 nov. 1977.

_____. Espanha, Portugal e Brasil. *Folha de S. Paulo*, 24 nov. 1977.

_____. Euler, Severo e Cirne. *Folha de S. Paulo*, 6 dez. 1977.

_____. Lula, Vergonha e Honra. *Folha de S. Paulo*, 3 out. 1994.

_____. A Arte Popular no Brasil. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 jul. 1995.

_____. Volta ao Diário. *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 jul. 1995.

_____. Lucilo e Amílcar. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 jul. 1995.

_____. Reflexão sobre Garanhuns. *Diário de Pernambuco*, Recife, 30 jul. 1995.

_____. Arraes e Eu. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 ago. 1995.

_____. Brennand e Eu. *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 jul. 1997.

_____. Arraes, Cervantes e García Lorca. *Folha de S. Paulo*, 14 jul. 1998.

_____. Carta. *Diário de Pernambuco*, Recife, 10 mar. 1999.

XI – ENTREVISTAS

Em livro

_____. Entrevista sem título. In: BACCARELLI, Milton. *O Teatro em Pernambuco: Trocando a Máscara*. Recife: FUNDARPE, 1994. p. 35-36; 142-146.

Em revistas [ordem cronológica]

_____. Crise? Mas que crise? *Veja*, São Paulo, n. 160, p. 3-5, 29 set. 1971.

_____. O mundo mágico e poético de Ariano Suassuna. *Cultura*, Brasília, n.3, p. 96-102, jul./ set. 1971. [José Augusto Guerra].

_____. Ariano Suassuna: “o sertanejo, mesmo quando ri, pensa em sangue”. *Manchete*, Rio de Janeiro, out. 1973. [Ricardo Noblat].

_____. Hacia la identidad cultural. *Brasil/Cultura*, Buenos Aires [Embajada del Brasil], año IV, n. 41, mayo 1979. [Teresa de Carli].

_____. De quinta categoria. *Veja*, São Paulo, p. 7-9, 3 jul. 1996. [Gerson Camarotti].

_____. Ariano Suassuna fala sobre leitura, escrita e ensino. *Leitura: Teoria e Prática*, ano 16, n. 30, p. 4-13, dez. 1997. [Lívia Suassuna].

_____. O que se foi da morte libertando. *Bravo!*, São Paulo, ano I, n. 8, p. 72-75, maio 1998. [Bruno Tolentino].

_____. Maracatu melhora o rock. *Época*, ano I, n. 7, p. 75, 6 jul. 1998. [Sérgio Adeodato].

_____. Uma dramaturgia da impureza, da misturada. *Vintém: Ensaio para um Teatro Dialético* [Editora Hucitec], São Paulo, n. 2, p. 2-8, maio/jun./jul. 1998. [Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho].

_____. O radical da cultura. *Brasília em Dia*, ano 2, n. 102, p. 12- 16, 4 a 10 out. 1998. [Marcione Formiga e José Adalberto Ribeiro].

_____. Ariano, o guerreiro da cultura popular. *Princípios*, São Paulo, n. 51, p. 48-55, nov./dez. 1998/ jan.1999. [Ênio Lins].

_____. Entrevista sem título. *Investigações*[Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE], vol. 9, p. 7-11, mar. 1999.

_____. Auto do Reino Encantado. *Palavra*, Belo Horizonte, ano 1, n. 10, p. 8-17, jan./fev. 2000. [Tonico Mercador].

_____. A teimosia de ser brasileiro. *Globo Rural*, São Paulo, ano 15, n. 175, p. 32-38, maio 2000. [Claudio Cerri].

_____. Ao sol da prosa brasileira. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 10, p. 23-51, nov. 2000. [Rinaldo Gama e Antonio Fernando De Franceschi].

_____. Do sucesso para a solidão do sertão. *IstoÉ Gente*, ano 2, n. 71, p. 76-80, 11 dez. 2000. [Luciano Suassuna].

_____. Paraibano de Talento. *Club*, Recife, ano 1, n. 11, dez. 2000. [Márcio Almeida, Maurício Silva e Rinaldo].

_____. Escrever é missão e paixão. *Continente Multicultural*, Recife, ano I, n. 5, p. 8-9, maio 2001.

Em jornais [ordem cronológica]

_____. Identidade entre os temas bíblicos e as histórias do cancionista popular nordestino. *Folha da Manhã*, Recife, 21 jan. 1948.

_____. Ariano Suassuna, o vitorioso do “Prêmio Nicolau Carlos Magno”, fala-nos do teatro em Pernambuco. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1948.

_____. [Entrevista sem título]. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 set. 1967.

_____. Ariano Suassuna: Exclusivo. *Jornal de Letras*, jul. 1966.

- _____. A Compadecida: Suassuna no cinema [depoimento por escrito]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 set. 1969.
- _____. [Entrevista sem título]. *Diário da Noite*, Recife, 30 mar. 1970. [Renato Carneiro Campos].
- _____. Sucesso armorial no sul. *Jornal do Commercio*, Recife, 4 jul. 1971.
- _____. Aventuras de um Cavaleiro do Sertão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 ou 20 set. 1972.
- _____. Ariano Suassuna: Secretário de Educação (menos) e de Cultura (mais). *Jornal da Cidade*, Recife, 30 mar. a 5 abr. 1975. [Geraldo Sobreira].
- _____. Ariano, o novo Cidadão do Recife. *Jornal da Cidade*, Recife, 22 a 28 maio 1976. [Geneton Moraes Neto].
- _____. O Nascimento do Balé Armorial: Depoimento de Ariano Suassuna. *Diário Oficial do Município*, Recife, 15 jun. 1976.
- _____. Movimento Armorial em nova fase criadora. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 jul. 1976. [José Mario Rodrigues].
- _____. O rei degolado. *Folha de S. Paulo*, 19 jun. 1977. [José do Patrocínio].
- _____. Ariano, o regionalismo e o espírito mágico. *Diário da Borborema*, Campina Grande, 27 ago. 1978. [Hermano José].
- _____. Eu sou um hipócrita (confi ssões de Ariano Suassuna). *Folha de S. Paulo*, 27 ago. 1978. Folhetim, n. 84.
- _____. Entra em cena o guerreiro Ariano Suassuna. *Jornal do Commercio*, Recife, 1 set. 1985. [Geneton Moraes Neto].
- _____. “No povo eu levo fé. E, sem demagogia, no sonho dos poetas”. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 7 nov. 1987. Suplemento Literário, n. 1088. [André Carvalho e João Gabriel da Silva Pinto].
- _____. O Brasil, seu povo e seu destino, segundo Suassuna. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 abr. 1989. [Geneton Moraes Neto].
- _____. “Sou um poeta inédito, ignorado e solitário”. *Jornal do Commercio*, Recife, 7 jan. 1990. [Mário Hélio].
- _____. Após 10 anos afastado da literatura, o autor de “Auto da Compadecida” está escrevendo novo livro. *Folha de S. Paulo*, 26 out. 1991. [Marilene Felinto e Alcino Leite Neto].
- _____. Ariano destrói originais e recomeça o novo romance. *Jornal do Commercio*, Recife, 6 mar. 1992. [Heber Fonseca].
- _____. O socialismo continua sendo a utopia neste fi nal de século. *Correio da Paraíba*, 22 mar. 1992. [Wellington Farias].
- _____. Seguindo a chama dos antepassados. *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 jun. 1993. [Lêda Rivas].
- _____. Quero paz para escrever. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1993. [Gerson Camarotti].
- _____. Ariano mantém a fé no socialismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 set. 1993. [Sérgio Montenegro Filho].
- _____. Um imortal esperançoso. *Diário de Pernambuco*, Recife, 25 nov. 1993. [Lêda Rivas].
- _____. Ariano Suassuna prepara estréia na TV. *Folha de S. Paulo*, 9 mar. 1994. [Marcelo Migliaccio].
- _____. Ariano Suassuna volta à literatura em 1995. *O Estado de S. Paulo*, 13 jul. 1994. [Jotabê Medeiros].
- _____. Suassuna lança “Tristão e Isolda” nordestino. *Folha de S. Paulo*, 7 out. 1994. [Cris Gutkoski].
- _____. O missionário da cultura popular: Escritor Ariano Suassuna diz que conceitos do Movimento Armorial continuam atuais 25 anos depois. *Jornal do Commercio*, Recife, 18 dez. 1994. [Marcelo Pereira e Mário Hélio].
- _____. Na essência do Armorial: Escritor Ariano Suassuna assume a Secretaria da Cultura do Estado e divulga propostas de trabalho. *Diário de Pernambuco*, Recife,

- 19 dez. 1994. [Fernanda d'Oliveira].
- _____. Mestre Ariano e o sonho socialista. *SindPress* [Informativo do Sindicato dos Trabalhadores Públicos Federais em Saúde e Previdência Social no Estado de Pernambuco], Recife, n. 7, p. 4-6, dez. 1994. [Wedja Gouveia e Clóvis Campêlo].
- _____. Ariano Suassuna, um cavaleiro em defesa da arte popular brasileira. *O Estado de S. Paulo*, 29 maio 1995. [José Castello].
- _____. Cavalgada recria a Pedra do Reino [depoimento por escrito]. *Diário de Pernambuco*, Recife, 4 jun. 1995.
- _____. Quixote da cultura brasileira. *Diário de Pernambuco*, Recife, 9 jul. 1995. [Ivana Moura].
- _____. Movimento Armorial faz 25 anos. *Jornal do Commercio*, Recife, 2 out. 1995. [Mário Hélio].
- _____. O movimento sobrevive. *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 out. 1995. [Ivana Moura].
- _____. Suassuna vai dar aula de Brasil em SP. *Folha de S. Paulo*, 2 nov. 1995. [Nelson de Sá].
- _____. Suassuna relança o Movimento Armorial. *Folha de S. Paulo*, 13 maio 1996. [Daniela Rocha].
- _____. Ariano Suassuna: a marca do Nordeste. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 21 jul. 1996. Cultura. [Carlos Augusto Viana].
- _____. “Romeu e Julieta” sertanejo devolve Suassuna ao teatro. *Folha de S. Paulo*, 18 nov. 1996. [Nelson de Sá].
- _____. Um homem a serviço da cultura. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 jan. 1997. [Michelle de Assumpção].
- _____. As utopias de Quaderna-Suassuna. *Folha de S. Paulo*, 19 jan. 1997. [Nelson de Sá].
- _____. Cavalgadas de Ariano ao sol da literatura. *Jornal do Commercio*, Recife, 15 jun. 1997. [Marcelo Pereira e Flávia de Gusmão].
- _____. Ariano: memórias dos 70 anos. *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 jun. 1997. [Ayrton Maciel].
- _____. “Arte não é mercado, mas vocação e festa”. *O Estado de S. Paulo*, 12 jul. 1997. [Luiz Zanin Oricchio].
- _____. O paladino da cultura popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1997. [Macksen Luiz].
- _____. A Pedra do Reino agora fi ca na França. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 maio 1998. [Diana Moura Barbosa].
- _____. O imortal e a bola: o escritor Ariano Suassuna assume sua paixão pelo futebol. *Diário de Pernambuco*, Recife, 2 jul. 1998. [Inácio França e Ricardo Novelino].
- _____. O armorial faz as contas do que realizou em 4 anos. *Jornal do Commercio*, Recife, 20 dez. 1998. [Diana Moura Barbosa].
- _____. “Se não concluir minha obra, morrerei angustiado”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1999. [Letícia Lins].
- _____. “Preciso escrever e isso cansa”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 abr. 2000. [Ivana Moura].
- _____. “Elvis Presley é um idiota!”. *Diário de Natal*, 29 abr. 2000. [Moisés de Lima].
- _____. Ariano Suassuna e o Brasil Real. *Valor*, São Paulo, 5 maio 2000. *Eu & Fim de Semana*, n. 1, p. 4-8. [Sheila Grecco].
- _____. “A montanha veio até Maomé. Tudo o que faço hoje é nos meus termos”. *Jornal do Commercio*, Recife, 10 set. 2000. [Kleber Mendonça Filho].
- _____. A saga armorial do Imperador da Pedra do Reino. *O Povo*, Fortaleza, 23 set. 2000. [Eleuda de Carvalho].

Em televisão [ordem cronológica]

Programa *Jô Soares 11: 30 h*. Sistema Brasileiro de Televisão, 1993. [Jô Soares].
 Programa *Espaço Aberto*. Globo News, 1997. [Pedro Bial]
 Programa *do Jô*. Rede Globo de Televisão, 2000. [Jô Soares].

XII – OUTROS

[ordem cronológica]

_____. A Onça, os Guinés e os Cachorros [Texto para peça musical]. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 mar. 1972.
 _____. *Projeto Cultural Pernambuco-Brasil*. Recife: Governo de Pernambuco/Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 1995.
 _____. [Carta sem título]. In: ONOFRE JÚNIOR, Manoel. *O Chamado das Letras*. Natal: [s.e.], 1998. p. 12-13.

XIII – TRADUÇÃO

PAGE, Joseph A. *A Revolução Que Nunca Houve*. Trad. Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Record, [198-].

XIV – OBRA TRADUZIDA E EDITADA

Teatro

AUTO DA COMPADECIDA

Alemanha:

_____. *Das Testament des Hundes oder Das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Willy Keller. Mit einem Nachwort von Ray-Güde Mertin. St. Gallen/Wuppertal: Edition diá, 1986.

Espanha:

_____. *Auto de la Compadecida*. Adaptación de José María Pemán. Madrid: Ediciones Alfi 1, 1965.

Estados Unidos:

_____. *The Rogues' Trial*. Translated from the Portuguese by Dillwyn F. Ratcliff. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.

França:

_____. *Le Jeu de la Miséricordieuse ou Le Testament du Chien*. Adapté du brésilien par Michel Simon-Brésil. Paris: Gallimard, 1970.

Holanda:

_____. *Het Testament van de Hond*. Nederlandse vertaling van Dr. J. J. van den Besselaar. Ons Leekenspel – Bussum.

Polônia:

_____. *Historia o Milosiernej Czyli Testament Psa*. Trad. Witold Wojciechowski e Danuta Zmij. *Dialog*. Rok IV Pazdziernik 1959 NR 10 (42) . [p.24-64].

O SANTO E A PORCA

Argentina:

_____. *El Santo y la Chancha*. Trad. Montserrat Mira. Buenos Aires: Losangue, 1966

Romance

ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-VOLTA

Alemanha:

_____. *Der Stein des Reiches oder Die Geschichte des Fürsten vom Blut des Gehundkehr-zurück*. Aus dem brasilianischen übersetzt und mit einem nachwort versehen von Georg Rudolf Lind. Stuttgart: Hobbit Presse/ Klett-Cotta, 1979. [2.ed. 1988].

França:

_____. *La Pierre du Royaume: Version pour Européens et Brésiliens de bon sens*. Traduit du portugais (Brésil) par Idelette Muzart. Paris: Editions Métailié, 1998.

XV – ADAPTAÇÕES PARA O CINEMA

[ordem cronológica]

AUTO DA COMPADECIDA

A Compadecida. Adaptação de Ariano Suassuna e George Jonas. Direção de George Jonas. 1969.

Os Trapalhões no Auto da Compadecida. Adaptação de Ariano Suassuna e Roberto Farias. Direção de Roberto Farias. 1987.

AUTO DA COMPADECIDA, A PENA E A LEI, O SANTO E A PORCA

O Auto da Compadecida. Adaptação de João e Adriana Falcão. Direção de Guel Arraes. 2000.

XVI – ADAPTAÇÕES PARA A TELEVISÃO

[ordem cronológica]

UMA MULHER VESTIDA DE SOL

Uma Mulher Vestida de Sol. Adaptação de Ariano Suassuna. Direção de Luís Fernando Carvalho. [Especial em 1 capítulo]. Rede Globo de Televisão, 1994.

FARSA DA BOA PREGUIÇA

Farsa da Boa Preguiça. Adaptação de Ariano Suassuna e Bráulio Tavares. Direção de Luís Fernando Carvalho. [Especial em 1 capítulo]. Rede Globo de Televisão, 1995.

AUTO DA COMPADECIDA, A PENA E A LEI, O SANTO E A PORCA

O Auto da Compadecida. Adaptação de João e Adriana Falcão. Direção Guel Arraes. Rede Globo de Televisão, 1998 [Microsérie em quatro capítulos].

O SANTO E A PORCA

O Santo e a Porca. Adaptação de Adriana Falcão. Direção de Mauricio Farias. Rede Globo de Televisão, 2000. [Série “Brava Gente”].

XVII – AULAS EM VÍDEO

Aula Magna na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: UFRN/TV Universitária, 1994.

Aula-Espetáculo. Direção Vladimir Carvalho. Brasília: Ministério da Cultura, 1997.

Folia Geral: Aula-Espetáculo. Direção de Luiz Fernando Carvalho. [Participação

de Antônio Nóbrega, Mestre Salustiano, Grupo Grial de Dança e outros]. Rede Globo de Televisão, 2000.

XVIII – O CANTO DE ARIANO

Coluna televisiva semanal, apresentada às sextas-feiras, no programa NE-TV, da Rede Globo de Televisão.

1999

19 mar. [Fernanda Montenegro e O Auto da Compadecida]; 26 mar. [“Madeira Que Cupim Não Rói” e a Cultura brasileira]; 2 abr. [Devoção por Nossa Senhora]; 9 abr. [A Batalha dos Guararapes em dois painéis pernambucanos]; 16 abr. [O folheto de cordel e suas signifi cações]; 23 abr. [Arte popular e Arte erudita]; 30 abr. [“A Mulher do Piolho” e a Cultura brasileira]; 7 maio [Arte e artesanato]; 14 maio [Matias Aires e a universidade brasileira]; 21 maio [Arte arcaica e Arte contemporânea: a pintura rupestre do Nordeste brasileiro, Miró e P. Klee]; 28 maio [O escritor e o mentiroso]; 4 jun [O circo]; 11 jun. [O palhaço]; 18 jun. [O futebol e a Pedra do Ingá]; 25 jun. [Capiba e o Santa Cruz Futebol Clube]; 2 jul. [Homenagem ao Clube Náutico Capibaribe]; 9 jul. [Homenagem ao Sport Clube do Recife]; 16 jul. [A arte de Zélia Suassuna]; 23 jul. [O “Auto da Compadecida” no Carandiru: o bilhete de Valquíria Prudêncio da Silva]; 30 jul. [Teoria freudiana do risível: o caso do profeta sertanejo]; 6 ago. [A escultura de Arnaldo Barbosa]; 13 ago. [A rabeça e a viola]; 20 ago. [Importância dos trajes no meu teatro]; 27 ago. [Aristóteles e o Cômico]; 3 set. [Kant e o Cômico]; 10 set. [Mestre Salustiano e os 22 anos do Maracatu Rural Piaba de Ouro]; 17 set. [Freud e o Cômico]; 24 set. [O riso segundo Bergson - I]; 1 out. [O riso segundo Bergson - II]; 8 out. [O riso segundo Bergson - III: a inversão]; 15 out. [Por que nunca saí do Brasil]; 22 out. [Minhas roupas]; 29 out. [A roupa de Gandhi]; 5 nov. [Meus fardões e a Cultura popular brasileira]; 12 nov. [Meu traje esporte fi no]; 19 nov. [Um gesto simbólico]; 26 nov. [Romero de Andrade Lima e o Movimento Armorial]; 3 dez. [José Saramago e Fernando Pessoa]; 10 dez. [A Literatura e eu]; 17 dez. [José Duarte Dantas]; 24 dez. [O Natal e o Cavalo Marinho]; 31 dez. [Uma aventura da mocidade].

2000

7 jan. [Dantas Suassuna]; 14 jan. [Velhice e “terceira idade”]; 21 jan. [Correção de uma gafe]; 28 jan. [Eu, uma coisa antiga]; 4 fev. [Minha juventude]; 11 fev. [Um banho de rio]; 18 fev. [Francisco Brennand no circo de Suassuna]; 25 fev. [História de Leonardo Mota]; 3 mar. [O carnaval e a grandeza do povo brasileiro]; 10 mar. [Um fura-fi la]; 17 mar. [O canto e o canto de Ariano]; 24 mar. [O caso da piteira]; 31 mar. [Os mosaicos armoriais de Guilherme da Fonte]; 7 abr. [Um telefonema decisivo]; 14 abr. [O Lázaro que não ressuscitou]; 21 abr. [A “Ave Maria” indígena]; 28 abr. [Em defesa da Língua portuguesa].

BIBLIOGRAFIA SOBRE ARIANO SUASSUNA

I – LIVROS

- GUIDARINI, Mário. *Os Pícaros e os Trapaceiros de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ateniense, 1992.
- LEAL-MACBRIDE, Maria-Odilia. *Narrativas e Narradores em A Pedra do Reino: Estruturas e Perspectivas Cambiantes*. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Peter Lang Publishing, 1989.
- MARINHEIRO, Elizabeth. *A Intertextualidade das Formas Simples (Aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna)*. Rio de Janeiro, 1977.
- MATOS, Geraldo da Costa. *O Palco Popular e o Texto Palimpséstico de Ariano Suassuna*. Juiz de Fora: Esdeva, 1988.
- MERTIN, Ray-Güde. *Ariano Suassuna: Romance d'A Pedra do Reino - Zur Verarbeitung von Volks-und Hochliteratur in Zitat*. Genève: Librairie Dorz, 1979. [Kolner Romanistische Arbeiten, 54].
- MICHELETTI, Guaraciaba. *Na Confl uência das Formas: O Discurso Polifônico de Quaderna/Suassuna*. São Paulo: Clíper, 1997.
- MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 2000.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *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.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1999.
- VASSALLO, Ligia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. *Viagem ao Sertão Brasileiro: leitura geo-sócio-antropológica de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), 1997.

II – MONOGRAFIA, DISSERTAÇÕES E TESES (NO BRASIL)

- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *A Predicação em História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão de Ariano Suassuna: Uma Visão Semântico-Sintática*. João Pessoa, 1986. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Paraíba.
- BRONZEADO, Sônia Lúcia Ramalho de Farias. *Messianismo e Cangaço na Ficção Nordestina: Análise dos Romances Pedra Bonita e Cangaceiros, de José Lins do Rêgo, e A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, 1988. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - PUC.
- CARVALHO, Maria Eleuda de. *Cordelim de Novelas da Xerazade do Sertão ou Romance d'A Pedra do Reino, Narrativa de Mediações entre o Arcaico e o Contemporâneo*. Fortaleza, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará.

- CASTRO, Ângela Maria Bezerra de. *Gil Vicente e Ariano Suassuna: Acima das Profissões e dos Vãos Disfarces dos Homens*. Rio de Janeiro, 1976. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - PUC.
- DIAS, Vilma T. Barbosa. *Suassuna, Procedimentos Estilísticos: Análise Quantitativa de O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro, 1981. Dissertação de Mestrado - UFRJFL.
- GUAPIASSU, Paulo Roberto. *A Marmita e a Porca: A Presença Plautiana na Comédia Nordestina*. Rio de Janeiro, 1980. Tese de Doutorado - UFRJ-FL.
- LIMA JÚNIOR, Carlos Newton de Souza. *Os Quixotes do Brasil: O Real e o Sonho no Movimento Armorial*. Recife, 1990. Monografia (Especialização em Teoria da Arte) - Departamento de Teoria da Arte, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.
- MATOS, Geraldo da Costa. *O Riso e a Dor no Auto da Compadecida*. Juiz de Fora, 1979. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Juiz de Fora.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *Ariano Suassuna e a Universalidade da Cultura: O Cabreiro Tresmalhado*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Ciências Sociais/ Antropologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- NOVAIS, Maria Ignez Moura. *Nas Trilhas da Cultura Popular: O Teatro de Ariano Suassuna*. São Paulo, 1976. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- NUNES, Maria Zélia de Lucena. *Valor Estilístico do Epíteto em A Pedra do Reino de Ariano Suassuna*. João Pessoa, 1978-1979. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Paraíba.
- PINHEIRO, Kilma de Barros. *A Pedra do Reino e a Tradição Literária Brasileira*. Brasília, 1983. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras e Linguística, Universidade de Brasília.
- PONTES, Catarina Santana. *O Riso-a-Cavalo no Galope do Sonho: Auto da Compadecida*. Niterói, 1981. Dissertação de Mestrado - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.
- SILVA, Rivaldete Maria Oliveira da. *Recursos Cômicos em A Pena e a Lei, de Ariano Suassuna: Personagem e Linguagem*. João Pessoa, 1986. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Paraíba.
- VAN WOENSEL, Maurice. *Uma Leitura Semiótica de A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. João Pessoa, 1978. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Paraíba.
- WANDERLEY, Vernaide Medeiros. *A Pedra do Reino: Sertão Vivido de Ariano Suassuna*. Rio Claro (SP), 1997. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

III – DISSERTAÇÕES E TESES (NO ESTRANGEIRO)

- EMORINE, Jacques. *Lexique et Analyse Lexicale de l'Auto da Compadecida: Etude Statistique*. Toulouse, 1968. Thèse de Doctorat de 3^o Cycle - Université de Toulouse.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *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.
- _____. *Littérature Populaire et Littérature Savante au Brésil: Ariano Suassuna et le Mouvement Armorial*. Paris, 1981. Thèse pour le Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines. 3 v. - Université de Paris III.
- SLATER, Candance. *Ariano Suassuna's A Pedra do Reino: A Case Study in Cultural Nationalism*. Stanford [Califórnia], 1975. Dissertation of the degree of doctor - Stanford University.

IV – EDIÇÕES ESPECIAIS EM HOMENAGEM AO AUTOR

Em periódico especializado

Dossiê Ariano Suassuna. In: *O Percevejo*, Rio de Janeiro [UNIRIO – Departamento de Teoria do Teatro], ano 8, n. 8, 2000. p. 98-149.

Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000. [Cadernos de Literatura Brasileira, n. 10].

Em plaquete

NUNES, José. *Ariano Suassuna*. João Pessoa: A União, 2000. [Paraíba: Nomes do Século. Série Histórica, n. 36.].

RÊGO, George Browne do; MACIEL, Jarbas. *Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1987.

Em cordel

SILVA, João José da. *Ariano Suassuna: 60 Anos de Vida Encantada*. Recife: FUNDARPE, 1987.

Em jornal

Suplemento Cultural [Diário Oficial de Pernambuco], Recife, ano IV, n. 11, ago. 1990. [Edição comemorativa da posse de Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras].

70 anos do guerreiro armorial. Caderno especial do Jornal do Commercio em homenagem aos 70 anos do autor. Recife, 15 jun. 1997.

Em vídeo-documentário

Ariano Suassuna: sessenta anos de vida encantada. Roteiro e direção de Albuquerque Pereira; direção geral de Jorge José. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana vídeo som, 1987.

Vídeo Armorial. Roteiro, produção e direção de Jeanine Brandão. Recife, 1991. [Projeto Experimental da UFPE / Curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda].

Ariano Suassuna: 70 anos. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Luni Produções, 1997.

Cavalgada à Pedra do Reino. Roteiro, produção e direção de Inez Viana. Rio de Janeiro: Fábrica de Eventos, 2000.

Ariano Suassuna: Doutor Honoris Causa da UFRN. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte/ Televisão Universitária, 2000.

V – ENSAIOS OU ARTIGOS EM LIVRO/ PARTES OU CAPÍTULOS DE LIVROS

ALÇADA, João Nuno. Il Topos Medievale del “Processo di Paradiso” nell’ “Auto da Compadecida” di Ariano Suassuna: Proposta Colta di un Teatro Popolare. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). *Letteratura Popolare Brasiliana e Tradizione Europea*. Roma: Bulzoni, 1978. p. 39-52.

BERRETTINI, Célia. De Plauto a Suassuna: O Quiproquó. In: _____. *O Teatro Ontem e Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 61-65.

- BORBA FILHO, Hermilo. O Dramaturgo do Nordeste. In: SUASSUNA, Ariano. *Uma Mulher Vestida de Sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964. p. 18-20.
- CAMPOS, Maximiano. A Pedra do Reino [Posfácio a *Romance d'A Pedra do Reino*]. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 628-635.
- CAMPOS, Renato Carneiro. O Sertão Coroado. In: _____. *Sempre aos Domingos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1984. p. 32-33.
- CARVALHO, Nelly. Ariano, Professor. In: _____. *Linguagens da Vida*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1998. p. 246-248.
- CAVALCANTI FILHO, José Paulo. O Homem e a Lenda. In: _____. *O Mel e o Fel*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 62-64.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho. Representação do Imaginário Rural do Sertão no Processo Narrativo d'A *Pedra do Reino*. [Versão de capítulo de Tese de Doutorado. Ver seção anterior: BRONZEADO, Sônia Lúcia Ramalho de Farias]. In: _____. (Org.). *Literatura e Cultura: Tradição e Modernidade - Ensaio*. João Pessoa: Idéia; Universidade Federal da Paraíba/Editora Universitária, 1997. p. 74-110.
- GONZÁLEZ, Mario M. Os Malandros do Pós-Milagre. In: _____. *A Saga do Anti-Herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 315-357.
- HOUAISS, Antônio. Auto da Compadecida. In: _____. *Crítica Avulsa*. Salvador, 1960. p. 137-147.
- LEAL, César. As Fontes Clássicas e Populares da Poesia de Ariano Suassuna. In: _____. *Entre o Leão e o Tigre: breves ensaios sobre teoria e crítica do poema*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ)/Editora Massangana, 1988. p. 223-237.
- LIND, Georg Rudolf. Nachwort des übersetzers. In: SUASSUNA, Ariano. *Der Stein des Reiches oder Die Geschichte des Fürsten vom Blut des Geh-und-kehr-zurück*. Trad. Georg Rudolf Lind. 2. ed. Stuttgart: Hobbit Presse/ Klett-Cotta, 1988. p. 895-916.
- MAGALDI, Sábato. A Pena e a Lei: Auto da Esperança. In: _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 69-75.
- _____. Em Busca do Populário Religioso. In: _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Global, 1997. p. 236-244.
- MARTINS, Wilson. Auto da Compadecida. In: *Panorama do Teatro Brasileiro Contemporâneo*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1966. p. 259-260.
- MELO, José Laurenio de. Nota Biobibliográfica. In: SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a Porca e O Casamento Suspeitoso*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. VI-VIII.
- MERTIN, Ray-Güde. Nachwort. In: SUASSUNA, Ariano. *Das Testament des Hundes oder Das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen*. Trad. Willy Keller. St. Gallen; Wuppertal: Edition diá, 1986. p. 87-89.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. A Compadecida e o Cinema Armorial. In: _____. *A Ilha Baratária e a Ilha Brasil*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte/ Editora Universitária, 1996. p. 169-192.
- _____. O Discurso da Onça, Ariano e Eu. In: _____. *A Ilha Baratária e a Ilha Brasil*, p. 57-61.
- _____. A Onça Caetana: Uma Alegoria Armorial da Morte. In: _____. *A Ilha Baratária e a Ilha Brasil*, p. 193-210.
- _____. Pedra Bonita, Pedra do Reino. In: _____. *A Ilha Baratária e a Ilha Brasil*, p. 67-85.
- _____. Uma Autobiografia Poética. In: SUASSUNA, Ariano. *Iluminogravuras*. Recife: SESC-Pernambuco, 2000.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. Caleidoscópio de Vidas e Idéias. In: CASTRO, Gustavo de; ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgar de Assis (Org.). *Ensaio de Complexidade*. Porto Alegre: Sulinas, 1997. p. 203-210.

- OSCAR, Henrique. Apresentação sem título. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999. p. 9-14.
- PIVA, Luiz. Epopéia, Romanço e Sebastianismo em Ariano Suassuna. In: *A Linha Visível*. Brasília: Thesaurus, 1983. p. 15-32.
- PONTES, Joel. *Ensaio do Visitante*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970. p. 127-128; 130-132; 134; 143.
- _____. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. 2.ed. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) /Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 1990. p. 141-143.
- PORTELLA, Eduardo. Poesia, Folclore e Cultura Popular. In:_____. *Dimensões I*. 4.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 118-125.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 61; 79-85.
- QUADROS, António. O Sebastianismo Brasileiro. In:_____. *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*. Lisboa: Guimarães Editores, 1982. 2 v. v. I. p. 249-270.
- QUEIROZ, Rachel de. Um Romance Picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. XI-XIII.
- RAMA, A. Ariano Suassuna: El Teatro y la Narrativa Popular y Nacional. In: _____. *Literatura y Clase Social*. Buenos Aires: Folios, 1983. p. 184-194.
- RATCLIFF, Dillwyn F. Introduction. In: SUASSUNA, Ariano. *The Rogues' Trial*. Trad. Dillwyn F. Ratcliff. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963. p. vii-xii.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega. O Mito da Idade de Ouro na Literatura de Cordel: O Sebastianismo. In:_____. *Mito e Poesia Popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1987. p. 108-113.
- ROSAS, Clemente. A Solidão de Ariano Suassuna. In:_____. *Coco de Roda: Treze Ensaio Iluministas*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), 1996. p. 49-56.
- SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. *Seleção em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974. p. xivxvii.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Da Literatura Popular ao Teatro de Ariano Suassuna: Recriação e Transformação Ideológica da Personagem do Malandro. In: OCTAVIO, José (Org.). *José Américo e a Cultura Nordestina*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1983. p. 141-151.
- _____. Roteiro para a Leitura do Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. In: _____. (Org.). *A Literatura na Paraíba Ontem e Hoje*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989. p. 89-103.
- _____. Uma Epopéia do Sertão. In: SUASSUNA, Ariano. *História d'o Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. xiii-xvi.
- SUASSUNA, Zélia. O Engenho e a Arte de Zélia Suassuna. In: MORGANTI, Vera Regina. *Condições do Amor e da Arte* (entrevistas). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p. 345-366.
- TÁTI, Miécio. Auto da Compadecida. In:_____. *Estudos e Notas Críticas*. Rio de Janeiro: INL, 1958. p. 273-280.
- VILAÇA, Marcos Vinícios. Em Louvor do Cangaceiro de Taperoá. In:_____. *No Território do Sentimento*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1992. p. 153-168.
- YAARI, Josef David. Explicando. In:_____. *Psicologia da Metamorfose*. São Paulo: Hermes, 1989. p. 19-30.

VI – ENSAIOS OU ARTIGOS EM REVISTAS, ANAIS OU PERIÓDICOS

- ALMEIDA, Horácio de. Um Senhor Livro. *Revista das Academias de Letras*, Rio de Janeiro, n. 78, 1971.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Design Primitivo. *Veja*, São Paulo, p. 98, 4 set. 1974.
- BORBA FILHO, Hermilo. Ariano Suassuna visto por Hermilo Borba Filho. *Deca*, Recife, ano V, n.6, p. 5-7, 1963.
- BORGES, Paulo Alexandre Esteves. Na Hora de Lançar A Pedra do Reino - Os Sonetos de Ariano Suassuna. *Anto: Revista Semestral de Cultura*, Amarante [Portugal], n. 3, p. 156-160, Primavera/1998.
- BOURDON, A. A. Messianisme Sébastianiste et Messianisme Révolutionnaire au Brésil: Le Mouvement de la Pedra Bonita dans l'Histoire et la Littérature du Nordeste. *Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes*, Lisbonne/Paris [Institut Français de Lisbonne], n. 37-38, p. 155-196, 1976-1977.
- BRANDÃO, Ronaldo. A Gangorra. *Veja*, São Paulo, 3 jul. 1974.
- CARVALHO, Nelly. Transcrição da Linguagem Regional Nordestina na Obra de Ariano Suassuna. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURA NORDESTINA (1. : 1988: Recife). *Anais*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1988. p. 47-51.
- COUTINHO, Edilberto. Cordel na Literatura. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, p. 45-52, mar./abr. 1970.
- FAFE, J. Fernandes. Signifi cações do Auto da Compadecida. *Gazeta Musical e de todas as Artes*, Lisboa, n. 103-104, 1959.
- GIRODON, Jean. Le Testament Cynique de l'Auto da Compadecida. *Colóquio*, Lisboa, n.9, p. 49-51, jun. 1960.
- LIND, Georg Rudolf. Ariano Suassuna, Romancista. *Colóquio*, Lisboa, n. 17, p. 29-44, jan. 1974.
- _____. Ariano Suassuna: Romance d'A Pedra do Reino. *Colóquio*, Lisboa, n. 57, p. 97-98, 1980.
- LYDAY, Leon F. The Barcas and the Compadecida: Autos Past and Present. *Luso-Brazilian Review*, Madison [University of Wisconsin], II (1) : 84-88, summer 1974.
- MARTÍNEZ-LOPEZ, Enrique. Guia para Lectores Hispanos del Auto da Compadecida. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, 7 (26 ou 24?) : 85-103, set. 1964.
- MARTINS, Mário. Arte Poética dos Cantadores Nordestinos em Ariano Suassuna. *Colóquio*, Lisboa, n. 40, p. 5-19, nov. 1977.
- _____. Uma Novela Armorial. *Colóquio*, Lisboa, n. 32, p. 57-61, jul. 1976.
- MARTINS, Wilson. O romanceiro da pedra e do sonho. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 111-128, nov. 2000
- MAZZARA, Richard A. Poetic Humor and Universality of Suassuna's Compadecida. In: BALL STATE UNIVERSITY FORUM X (1. : summer 1969). p. 25-30.
- MIRA, Montserrat. La Prosa Armorial: Ariano Suassuna. *Brasil/Cultura*, Buenos Aires [Embajada del Brasil], año II, n.14, p. 5-7, nov. 1976.
- MONTEIRO, Ângelo. Roteiro e Chaves d'A Pedra do Reino. *Estudos Universitários*, Recife, vol. 14, n. 1, p. 21-39, jan./mar. 1974.
- MOREAU, Annick. Remarques sur le Dernier Acte de l' Auto da Compadecida. *Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers*, p. 145-163, fev. 1974.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. O pasto iluminado ou A sagração do poeta brasileiro desconhecido. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 129-146, nov. 2000.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. Cultura e Imaginário em Ariano Suassuna. *Thot*, São Paulo, n. 67, p. 20-24, nov. 1997.
- PERÉA, Romeu. Ariano Suassuna e o Sentido de Renovação Conciliar no Teatro.

- Estudos Universitários*, Recife, vol. 10, n. 2, p. 117-128, abr./jun. 1970.
- PÓLVORA, Hélio. Exercício Lírico. *Veja*, São Paulo, 20 jul. 1977.
- RATCLIFF, Dillwyn F. Folklore and Satire in a Brazilian Comedy. *Hispania*, n. XLIV, p. 282-284, 1961.
- REBELLO, Luiz Francisco. Ariano Suassuna: A Pena e a Lei. *Colóquio*, Lisboa, n.16, p. 95-96, nov. 1973.
- RIBEIRO, Leo Gilson. O Triunfo de Quaderna. *Veja*, São Paulo, n. 160, p. 72, 29 set. 1971.
- ROSENFELD, Anatol. O Teatro Brasileiro Atual. *Comentário*, Rio de Janeiro, ano X, n. 4, p. 312-321, 4º trim. 1969.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. O decifrador de brasilidades. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 94-110, nov. 2000.
- _____. La Quête Romanesque de Ariano Suassuna: Une Lecture du Romance d’A Pedra do Reino. *Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes*, Lisbonne/Paris [Institut Français de Lisbonne], n. 42-43, p. 179-198, 1983.
- _____. O Teatro de Ariano Suassuna e a Literatura Popular Nordestina: Uma Poética do Palimpsesto. *Investigações* [Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco], Recife, vol. 2, p. 155-165, dez. 1992.
- _____. Une Typologie de la Citation Populaire dans A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. *Romanica Vulgaria*, L’Aquila [Japadre Editore], Quaderni 4/5, p. 169-204, 1982.
- SERRA, M. Procedimientos Creativos en la Obra Dramática de Ariano Suassuna. *Inter Litteras*, n. 2, p. 57-61, 1993.
- SLATER, Candace. The Stone in A Pedra do Reino: Folk Symbolism in Literature. In: *Journal of Latin American Lore*, Los Angeles, Board, JLAL 2 : 1 (1976), p. 23-61.
- VALADARES, Paulo. Suassuna: Sob Pele de Ovelha. *O Pão*, Fortaleza, ano VI, n. 38, 28 fev. 1997.
- VASSALLO, Ligia. O grande teatro do mundo. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 147-180, nov. 2000.
- _____. Identidade e Alteridade em Ariano Suassuna: Tensão entre o Regional e o Universal. In: CONGRESSO ABRALIC (4. : 1994: São Paulo). *Literatura e Diferença*. São Paulo: ABRALIC, 1995. p. 507-511.
- _____. Identidade e Diferença na Sociedade Dual. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 63-70, jul./dez. 1993.
- WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. Ariano Suassuna: A Dimensão Simbólica. *Momentos de Crítica Literária VIII*, Campina Grande [Governo do Estado da Paraíba], p. 537-544, 1994.
- _____. Sertão de Ariano Suassuna - Família e Poder: Uma Leitura. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife [Fundação Joaquim Nabuco], vol. 9, n. 1, p. 137-160, jan./ jun. 1992.
- WINGERTER, George. El Auto da Compadecida y los Autos de Calderón: Alguns Paralelos. *Luso-Brazilian Review*, Madison [University of Wisconsin], 20 (1): 150-163.

VII – ARTIGOS EM JORNAIS

- AGUIAR, Cláudio. O Realismo Mágico d’A Pedra do Reino. *Jornal do Commercio*, Recife, 23 jan. 1972.
- AOUN, Geraldo Tenório. A Morte Caetana. *Jornal do Commercio*, Recife, 27 maio 1999.
- AREINIEGAS, German. A Pedra do Reino e A Compadecida em Paris. *Jornal do Commercio*, Recife, 31 jan. 1973.

- ARAGÃO, J. Guilherme de. Da Gesta à Suma Sertaneja. *O Século*, 30 jul. 1973.
- _____. A Pedra do Reino: Gesta Luso-Brasileira. *Diário de Notícias*, 23 jun. 1973.
- ARANTES, Sócrates. Quaderna, o Decifrador: a rendição de Ariano Suassuna ao seu próprio processo criativo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 22 maio 1977. Caderno D.
- BARBOSA, Dom Marcos. Dois jograis da Compadecida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1973.
- BASÍLIO, Astier. A liturgia do símbolo em Ariano Suassuna. *A União*, João Pessoa, 19 maio 2001.
- BEZERRA, Jaci. Ariano Suassuna, A Pedra do Reino: Encantações. *Jornal do Commercio*, Recife, 7 nov. 1971.
- BORBA FILHO, Hermilo. Ariano e o Armorial. *Jornal da Cidade*, Recife, 21 a 27 dez. 1975.
- _____. Auto de João da Cruz. *Folha da Manhã*, Recife, 9 fev. 1950.
- _____. Caminhos de um Teatro Popular. *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 nov. 1974. [Número especial do sesquicentenário, p. 11.]
- _____. Louvação de Fevereiro. *Diário de Pernambuco*, Recife, 7 fev. 1974.
- _____. O prefeito e o escritor. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 de abr. 1975.
- BRAGA, Serafim Santiago. Abram Alas para Ariano. *Jornal do Commercio*, Recife, 30 dez. 1997.
- CAMPOMIZZI FILHO. A Pedra do Reino. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 9 dez. 1972. Suplemento Literário.
- _____. O Santo e a Porca. *Gazeta Comercial*, Juiz de Fora, 10 mar. 1974.
- CAMPOS, Maximiano. Suassuna, um Poeta Nordestino. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 maio 1968.
- CAMPOS, Renato Carneiro. Ariano Suassuna: Poesia e Sertão. *Jornal do Commercio*, Recife, 5 dez. 1965.
- CARRERO, Raimundo. Ariano Suassuna e o Quinto Império [ensaio publicado em quatro partes]. *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 nov., 2 e 23 dez. 1971; 3 jan. 1972.
- _____. O Teatro de Suassuna [ensaio publicado em três partes]. *Diário de Pernambuco*, Recife, 12 e 26 ago; 2 nov. 1974.
- _____. Ariano, Cervantes e Tólstoi. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 jul. 1998.
- CHAMMA, Foed Castro. Iluminogravuras. *A União*, João Pessoa, 15 out. 2000.
- CORÇÃO, Gustavo. Ariano Suassuna. *O Estado de S. Paulo*, 11 dez. 1971.
- COURI, Norma. Suassuna e o Diabo do Sertão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1976. Caderno B.
- DELGADO, José Luiz. O "Auto" revisto. *Jornal do Commercio*, Recife, 24 jan. 1999.
- _____. Corção, Alceu e Ariano Suassuna. *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 ago. 1993.
- DELGADO, Luiz. Idéias, Livros e Fatos. *Jornal do Commercio*, Recife, 8 abr. 1956.
- FARIA, João Roberto. Ensaio revê traços medievais do Nordeste. *O Estado de S. Paulo*, 11 set. 1993.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. O Santo e a Porca - Aulularia: Um Estudo Comparativo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 22 jul. 1978. Suplemento Literário.
- GAUTIER, Jean-Jacques. Le Testament du Chien. *Le Figaro*, Paris, 20 dez. 1971.
- GOMES, Sérgio. Ariano Suassuna, Um Pintor de Sua Aldeia. *Folha de S. Paulo*, 19 ago. 1978.
- GRUBENMANN, Yvonne de Athayde. Notícia sobre A Compadecida em Zurich. *Jornal do Commercio*, Recife (?), 19 set. 1971.
- GUIMARÃES, Torrieri. Bilhete a Ariano Suassuna - 2. *Folha da Tarde*, São Paulo, 13 maio 1974.
- HOHLFELDT, Antônio. Molière e Suassuna. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11

- maio 1974. Caderno de Sábado, p. 12.
- _____. A Relativa Realidade. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 abr. 1975. Caderno de Sábado, p. 4.
- LIND, Georg Rudolf. Suassuna e A Pedra do Reino. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 dez. 1979.
- LUZ, Celina. Ariano Suassuna: Um Sertanejo Universal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1971. Caderno B.
- MAGALDI, Sábado. Sugestões de A Compadecida. *O Estado de S. Paulo*, 30 nov. 1957. Suplemento Literário.
- _____. Ensaio Joga Nova Luz na Obra de Suassuna. *Folha de S. Paulo*, 1 ago. 1993.
- MAGALHÃES, Antonio. Ariano Suassuna: Adeus às Armas?. *O Estado de S. Paulo*, 15 ago. 1981.
- MAGALHÃES JR., R. Folclore ou Pseudo-Folclore?. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1957.
- MARTINS, Wilson. Romance Picaresco?. *O Estado de S. Paulo*, 9 de jan. 1972. Suplemento Literário.
- MATOS, Eilzo. A Pedra do Reino: Regionalismo Estilizado.
- MELO, Gladstone Chaves de. Um Ariano Ortodoxo. *Diário de Notícias*, Lisboa, 26. ago. 1973.
- MELO, Luiz Magalhães. Mitos Sertanejos de Suassuna. *Diário de Pernambuco*, Recife, 5 dez. 1993.
- MELO, Veríssimo de. Ariano Suassuna na UFRN. *Tribuna do Norte*, Natal, 20 mar. 1994.
- MELO JÚNIOR, Maurício. Respeito à Obra de Suassuna. *Diário de Natal*, 27 jul. 1994.
- MENDES, Murilo. Viagem ao Recife (II). *Jornal do Commercio*, Recife, 10 abr. 1949.
- MICHALSKI, Yan. Compadecida revista pelo folclore. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977.
- _____. Uma preguiça vinda de longe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1975.
- MONTEIRO, Ângelo. Ariano Suassuna e o “Estilo Régio”. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 nov. 1971.
- _____. Ariano Suassuna e o ressurgimento do épico no Nordeste. *Jornal do Commercio*, Recife, 4 jan. 1976.
- MORAIS, Frederico. A Arte em Pernambuco: O Armorial de Suassuna. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1975.
- MOREIRA, Júlio. A Arte Armorial de Ariano Suassuna. *Diário de Lisboa*, 16 jan. 1972.
- MORTAIGNE, Véronique. Ariano Suassuna, la Voix Ardente du Nordeste. *Le Monde*, Paris, 20 mar. 1998.
- MOTA, Mauro. Balanço Literário de 1948. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 nov. 1948.
- _____. Geração dos Imberbes. *Diário de Pernambuco*, Recife, 30 jan. 1949.
- PEIXOTO, Carlos. Armorial em sala de aula. *Tribuna do Norte*, Natal, 11 jun. 1995.
- PEREIRA, Marcelo. O “Mea Culpa” de Ariano. *Jornal do Commercio*, Recife, 7 set. 1990. JC-Cultural, p. 8.
- PINHEIRO, Nevinha. Entidades Fantásticas que Povoam o Reino Mágico de Ariano Suassuna. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11-12 ago. 1973.
- POIROT-DELPECH, B. Le Testament du Chien. *Le Monde*, Paris, 19-20 dez. 1971.
- PÓLVORA, Hélio. Raízes de Suassuna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1974.

- PONTES, Joel. Aspectos Medievais de um Auto Mariano. *Correio das Artes*, João Pessoa, 25 dez. 1977.
- PORTELLA, Eduardo. Teatro e Região. *Jornal do Comércio* (?), Rio de Janeiro (?), 19 set. 1960.
- PRADO, Marcus. Imagem e Semelhança. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 mar. 1972.
- PRIETO, Sônia. A Simbologia Sebática no Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. *Diário de Pernambuco*, Recife, 7 out. 1995.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. Resposta a Suassuna. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 set. 1981.
- QUEIROZ, Rachel de. A boa preguiça. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1974.
- RAMA, Angel. Ariano Suassuna morirá em Pernambuco. *El Nacional*, Caracas, 11 ago. 1974. 7º Dia, p. 8-9.
- REGO, José Lins do. Estudantes. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 dez. 1948.
- ROTA-ROSSI, Beatriz. Ariano Suassuna, ou D. Ariano I da Fala-Aguda do Reino do Gesto-Largo. *A Tribuna de Santos*, 12 jan. 1975.
- ROCHE, Jean. A Pedra do Reino: Um Marco da Literatura Brasileira. *Jornal do Commercio*, Recife, 30 jan. 1972.
- _____. O Romance d'A Pedra do Reino. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 jan. 1972. Suplemento Literário n. 10.
- RODRIGUES, Celso. Arraes e Ariano. *Jornal do Commercio*, Recife, 15 ago. 1998.
- RODRIGUES, José Mário. Ariano e Cultura Popular. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 jan. 1999.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. A Demanda Romanesca de Ariano Suassuna: Uma Leitura do Romance d'A Pedra do Reino [artigo publicado em duas partes]. *A União*, João Pessoa, 10 e 24 out. 1982. *Correio das Artes*.
- SCALZO, Nilo. O Escritor e Sua Consciência Crítica. *O Estado de S. Paulo*, 15 ago. 1981.
- SILVA, Walteir. Ariano Suassuna e o Socialismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 11 ago. 1990.
- TIMOCHENCO, Wehbi. Teatro do Nordeste. *O Estado de S. Paulo*, 21 mar. 1971. Suplemento Literário.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. A Tradição Folclórica no Teatro de Suassuna. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 jun. 1971.
- VILA NOVA, Sebastião. Ariano. *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 ago. 1981.