



O REINO ENCANTADO DO SERTÃO:

Uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna

JOSSEFRANIA VIEIRA MARTINS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS
LINHA DE PESQUISA:
CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS

O REINO ENCANTADO DO SERTÃO:

Uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano
Suassuna

JOSSEFRANIA VIEIRA MARTINS

NATAL/RN
2011

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Martins, Jossefrania Vieira.

O reino encantado do sertão: uma crítica da produção e do fechamento da
representação do sertão no romance de Ariano Suassuna. – 2011.
207 f. -

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História, Natal,
2011.

Orientador: Prof. Dr. Renato Amado Peixoto.

1. Suassuna, Ariano, 1927 -. 2. Pós - colonialismo – Brasil, Nordeste. 3. Literatura
e história - Brasil, Nordeste. I. Peixoto, Renato Amado. II. Universidade Federal do Rio
Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 94(812/813)

JOSSEFRANIA VIEIRA MARTINS

O REINO ENCANTADO DO SERTÃO:

Uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa Cultura, Poder e Representações Espaciais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Amado Peixoto.

NATAL/RN
2011

JOSSEFRANIA VIEIRA MARTINS

O REINO ENCANTADO DO SERTÃO:

Uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

Prof. Dr. Renato Amado Peixoto
(Orientador)

Prof. Dr. Raimundo Nonato Araújo da Rocha
(Examinador Interno)

Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira
(Examinador Externo)

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior
(Suplente)

Natal/RN
2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me assegurar seu carinho e amor em todos os momentos, desde os mais felizes aos mais críticos desse trabalho, por todas as experiências que pude vivenciar e pelos aprendizados que adquiri não somente para profissão, mas, sobretudo para a vida.

À minha família, especialmente aos meus pais e ao meu irmão pela compreensão e o apoio em todos os momentos e sentidos.

À Olívia Neta por todo o carinho e ajuda na trajetória de construção deste trabalho, fosse à fase de confecção do projeto, o processo de seleção e principalmente no primeiro semestre do curso me auxiliando nos primeiros momentos em Natal. Este trabalho também é seu.

Ao meu eterno mestre Joel Andrade pelo apoio e amizade de sempre, pois com ele aprendi que a história tem sua própria beleza e que podemos falar de nós a partir daquilo que aparentemente está longe, foi assim com Portugal, o sebastianismo, a literatura, a saudade e Fernando Pessoa. Duvidar das distâncias é e sempre será fundamental.

Ao professor Durval Muniz por generosamente ter me concedido a carta de aceite para concorrer na seleção deste mestrado e por ter participado e contribuído também na banca do meu exame de qualificação.

Ao professor Raimundo Nonato por carinhosamente ter aceitado fazer parte não somente da banca do exame de qualificação, mas também da banca de defesa desta dissertação, sem esquecer que me acompanhou ainda no processo seletivo durante a fase da entrevista e foi um dos avaliadores das provas da seleção de bolsa REUNI, das quais participei. Naqueles momentos primeiros, notei o nascimento de uma simpatia humana e uma sensibilidade acadêmica inesquecíveis.

Ao professor Iranilson Buriti por ter acolhido o nosso convite para contribuir com toda a grandeza de seu conhecimento com o nosso humilde trabalho. Guardarei comigo para sempre este momento regado de suas sábias palavras e da singeleza de seus gestos.

Ao professor Renato Amado por ter aceitado orientar este trabalho, por todas as contribuições oferecidas e que se tornaram fundamentais para o desenvolvimento de nossa reflexão ao longo deste percurso. Além disso, não esquecerei os ensinamentos, dicas e a humildade que teve em dividir comigo seus saberes sobre a prática docente durante o estágio docência.

Ao Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoa do Ensino Superior (CAPES) pela bolsa concedida durante o curso.

Aos meus anfitriões em terras natalenses, Bieide, Ricardo, Margarida e Diana, Luciana e Ody, sou eternamente grata pela hospitalidade e disponibilidade de sempre.

Aos meus colegas de turma do PPGH 2009, especialmente Isabel, Giovanna, Adriana, Nívia, Thiago e Rosenilson. Certos encontros são inesquecíveis. Cada um de vocês marcou a minha história de modo especial.

À Ágatha pelo carinho e apoio em todos os momentos, onde os sonhos, alegrias e angústias foram e são divididas, suavizadas, resignificadas. Aos poucos, seus gestos construíram um lugar em minha vida, um lugar só seu.

Por fim, aos meus amigos de perto e de longe, a todos aqueles que contribuíram direto ou indiretamente no florescer e desenvolvimento desta história que me dispus a contar. Obrigada a todos. Que nestes agradecimentos em forma de dedicatória, eu tenha conseguido imortalizar não apenas a minha gratidão, mas, sobretudo o meu respeito e admiração por cada um de vocês.



Ariano Suassuna na década de 1970

**FAZENDA ACAUHAN
(LEMBRANÇA DE MEU PAI)**

Com tema de Janice Japiassu

*Aqui , morava um Rei, quando eu era menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.*

*Para mim, seu cantar era divino,
quando ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.*

*Mas mataram meu Pai. Desde esse dia
eu me vi como um Cego, sem meu Guia,
Que se foi para o Sol, tranfigurado.*

*Sua Efégie me queima. Eu sou a Presa,
ele a brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de outro em Pasto ensanaguentado.*

Ariano Suassuna

RESUMO

Partindo da relação história, literatura e espaço, este trabalho examina a produção e o fechamento da representação do sertão no *Romance d'A Pedra do Reino* do escritor paraibano Ariano Suassuna. Inspirada no método desconstrucionista proposto por Jacques Derrida, nossa reflexão decompõe a cena de escritura de Suassuna por meio de seus rastros para interpretar a operação da representação do espaço-sertão no discurso do escritor. Sendo assim, apresentamos os elementos elegidos por Suassuna para tecer uma identificação com esse espaço-sertão, tomando-o a priori como um lugar sentimental e de “origem familiar”. A construção dessa relação de pertencimento é em grande medida alicerçada por uma memória familiar emaranhada no contexto político que culminou na Revolução de 1930 e que resultou para o escritor na morte do seu pai. Suassuna lança um olhar sobre a identidade e a cultura brasileira que pautado no conceito de tradição busca negar o presente alicerçando seu discurso no retorno ao passado, a uma “ordem pretérita”. Especificamente no seu romance notamos existir a fusão desses *rastros* na produção de uma representação do sertão que pretende fechar um conceito desse espaço e sua cultura. Logo, a ideia de “reino” remete ao espaço dos encantos fabricados na infância e retomados pelo intelectual radical que na ânsia de homenagear a figura do pai, não poupa esforços em construir uma representação espacial que, sobretudo, seja fiel a representação que ele busca traçar de si próprio. Sob uma marca de “universalidade”, o sertão-reino de Suassuna se revela eurocêntrico na medida em que perpetua um discurso de filiação às tradições culturais europeias.

PALAVRAS-CHAVE:

História dos espaços; Pós-colonialismo; Sertão; Ariano Suassuna.

ABSTRACT

Based on the relation history, literature and space, this work examines the production and the closing of the representation of the hinterland in the *Romance d'A Pedra do Reino* of the paraiban writer Ariano Suassuna. Inspired by method proposed by deconstructionist by Jacques Derrida, our reflection decomposes the “writing scene” of Suassuna by means of it’s tracks to interpret the operation of the representation of the space-hinterland for the speech of the writer. Being thus, we present the elements chosen for Suassuna to weave an identification it’s with this space-hinterland, taking *a priori* as a sentimental place and of “familiar origin”. The construction of this relation of belonging in great is measured grounded for a familiar memory entangled in the context politician who culminated in the Revolution of 1930 and that he resulted for the writer in the death of father. Suassuna launches a look on the identity and the Brazilian culture that guided in the tradition concept it searches to deny the gift grounding its speech in the return to the past, “a past order”. Specifically in it’s romance we notice to exist the fusing of these tracks in the production of a representation of the hinterland that it intends to close a concept of this space and its culture. Soon, the idea of “kingdom” sends to the space of the enchantments manufactured in infancy and retaken by the intellectual radical who in the anxiety of honor the father figure, does not save efforts in constructing a space representation that, over all, either faithful the representation that it searches to trace of proper itself. Under one it marks of “universality”, the hinterland-kingdom of Suassuna if discloses eurocentric in the measure where it perpetuates discourse the filiation of the European cultural traditions.

KEYWORDS:

History of the spaces, Post-colonialism; Hinterland; Ariano Suassuna.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: ARIANO SUASSUNA E O SERTÃO: RASTROS DE UMA RELAÇÃO DE PERTENCIMENTO.....	27
Querelas políticas na Paraíba: o lado dos Suassunas.....	28
As lembranças de um menino.....	32
Uma história contada pela memória familiar.....	38
Uma cena primeira para o sertão suassuniano.....	40
O sertão como experiência: Taperoá.....	42
Entre Taperoá e Recife: o sertão recordado.....	46
Recife: o “exílio” para o sertão surgir no teatro?.....	55
Da UFPE ao Movimento Armorial: o sertão-reduto.....	61
CAPÍTULO II: RUMO AO “SONHO DE ESCRITURA”: A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE D’A PEDRA DO REINO.....	78
Do teatro ao romance: linhas prévias.....	80
Tempo de escritura I: entre contexturas históricas e intelectuais.....	84
Tempo de escritura II: JK, Militares e a opção pelo contexto pré- 1930.....	87
O romance: publicação e reconhecimento.....	90
A narrativa: introdução aos caminhos do sonho quadernesco.....	92
A história na narrativa: redimensionamentos suassunianos.....	98
Um romance armorial.....	105
Os folhetos: uma continuidade ibérica manifestada na cultura popular?.....	116
Clemente, Samuel e a preponderância do “popular”.....	126
O romance de Suassuna e a “obra da raça” de Quaderna.....	129
Romance, trilogia e rastro autobiográfico.....	131
CAPÍTULO III: SERTÃO-REINO: UM FECHAMENTO ARMORIAL E ARISTOCRÁTICO.....	136
Sertão/Família.....	138
Sertão/Rural.....	140
Um sertão: “Sertão”.....	146
Geografia de pertencimento.....	147
Uma geografia armorial.....	152
Sertão: da Compadecida ao quadernesco.....	155
Incursões pelo Medievo.....	157
Aspectos barrocos: o ser castanho.....	161

Sertão: Reino Sebastianista.....	168
Do Reino Encantado ao Sertão-Reino.....	172
Os encantos de um reino aristocrático.....	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
REFERÊNCIAS.....	202

INTRODUÇÃO

Costuma-se dizer que uma pesquisa nasce tanto de encantamentos quanto de incômodos e durante toda a trajetória deste trabalho me coloquei diante desse impasse de uma maneira perturbadora, afinal eu havia assumido o compromisso de fazer história a partir de um objeto artístico. A arte é uma forma de ver e expressar o mundo e produz múltiplas representações da realidade.

Apaixonada por música e poesia, eu tenho uma relação de admiração e curiosidade pela arte e foi muito em razão disso que em minha trajetória acadêmica acabei optando por objetos de pesquisa ligados à criação artística. Durante a graduação, experimentei esta sensação de aproximar história e arte em minhas reflexões iniciais e a história passou a ser mais fascinante quando investi no seu cruzamento com a literatura. A primeira fase de minha vida acadêmica foi, portanto marcada pelo encantamento que a arte me causava e que, por conseguinte corroborou na escolha por trabalhar a obra de Fernando Pessoa em minha monografia. Na época, Portugal, saudosismo, desejo e fascínio demarcaram aquela reflexão que empreendi.

Neste compasso aportei na obra de Ariano Suassuna, não por um encantamento tal qual eu tenho por Fernando Pessoa, mas por talvez querer perpetuar uma poeticidade que eu buscava acrescentar às minhas modestas reflexões sobre a realidade e o conhecimento histórico. Parecia que toda arte, especialmente a literatura, o discurso literário, disponibilizava uma leitura demasiadamente peculiar da realidade, uma leitura complementar a uma representação tão racionalizada de tudo. Parecia que a arte fazia a história respirar de si própria, de suas armaduras “sufocáveis” de ser ciência.

Por conseguinte, com Ariano Suassuna tive diante de mim outra vez a grandeza e o encantamento da literatura, a magia da arte que tanto me fascinava. Mas Ariano me perturbava de maneira diferente, ele falava de sertão, de Nordeste, de tradição, de Brasil e, portanto falava de mim. No perpassar da pesquisa, a obsessão pelo encantamento e pela poeticidade da leitura artística cedeu lugar a um incômodo, a necessidade de uma postura mais crítica – um amadurecimento, talvez. Isso não significava desconsiderar a condição artística da literatura, mas entendê-la em conexão com a produção da realidade a partir da operação de conceitos e construção de identidades. Aos poucos se tornou cada vez mais salutar tratar a arte como um discurso, um discurso que opera sobre a realidade e que está disponibilizado ao consumo.

Ao optar por investigar a obra do sujeito Ariano Suassuna, me coloquei diante do esforço de compreender o seu discurso levando em consideração ainda, o fato de ele ser um escritor consagrado, com uma trajetória intelectual e artística que lhe proporcionou a

construção e legitimação de um lugar de fala autorizada sobre diversos assuntos e temas, inclusive sobre o sertão. Seu discurso, apesar das contradições, é demasiado provocador quando não sedutor e nesse sentido, mediante a relação história e espaço, minha tarefa foi problematizar o conceito de sertão construído por Ariano Suassuna e, sobretudo, esclarecer qual a relevância desse tema-problema para pensar a história, o espaço e a literatura. Para isso, elegemos dentro do conjunto da obra suassuniana, o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e volta* a fim de investigarmos a representação que o sertão assume no referido romance.

Diante da relevância que o sertão assume em todo o seu discurso tornou-se necessário problematizar que referências o identificam e lhe atribuem uma inteligibilidade e na demanda de refletir acerca da construção simbólica que envolve esse espaço, percorremos o discurso suassuniano na tentativa de adentrarmos na trama histórico-literária que lhe sugere uma identificação enquanto um “reino”. No caminho, tivemos o entrecruzamento indispensável da história com o espaço, a literatura e a memória, tal aproximação só foi possível na medida em que correspondia às problemáticas instauradas pelo Programa de Pós-Graduação ao qual institucionalmente esta pesquisa manteve-se vinculada.

Com a sua área de concentração voltada para a relação história e espaços, o Programa de Pós-Graduação em História da UFRN nos apresenta um variado repertório de problemáticas que tornam plausíveis não somente estudos sobre a dimensão física do espaço, mas, também ressalta seu conteúdo simbólico. Neste sentido, o nosso objeto integra as discussões propostas e empreendidas pela Linha de Pesquisa II, intitulada *Cultura, Poder e Representações espaciais* que dentro de suas aberturas, extensões e possibilidades temáticas, teóricas e metodológicas, nos permitiu lançar uma crítica à noção fixa de espaço abrangendo-o enquanto conceito e categoria a ser pensado pela história. Ao inserir a cultura, o poder e as representações como aportes para uma reflexão histórica dos espaços, nossa Linha de Pesquisa nos provoca/convoca a problematizar a espacialidade a partir de uma leitura simbólica da mesma. Tal perspectiva é aquilo que nos permite, por exemplo, utilizar a literatura como fonte/objeto para pensarmos a história, e ao mesmo tempo, identificarmos as particularidades de seu discurso enquanto produtor/legitimador de realidades espaciais.

A Linha de Pesquisa *Cultura, Poder e Representações espaciais* possui trabalhos dos mais variados temas e orientações teórico-metodológicas, que já em direção ao nosso tema, vão desde o próprio sertão à literatura. Para citar um exemplo, há inclusive, um estudo sobre a música no Movimento Armorial, o que revela um tema ligado intimamente à investigação da obra de Ariano Suassuna e à crítica de uma das extensões de seu discurso.

Trata-se de *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial* de Leonardo Carneiro Ventura, em 2007, que estabelecendo uma relação entre história e música nos apresenta uma discussão demasiado pertinente acerca da conexão do discurso armorial à construção/legitimação de uma identidade nordestina. Este trabalho compôs de modo fundamental a nossa bibliografia. Neste sentido, aproximando história, literatura e espaço, nossa pesquisa busca acrescentar a este campo de discussão ao passo em que empreendemos uma leitura simbólica do sertão a partir da crítica da produção e fechamento de uma representação espacial visualizada no discurso suassuniano.

Cabe ressaltar que trazer à cena das questões, problemas e métodos da história o tema das espacialidades implica a consideração de seu caráter “não fixo” e o reconhecimento de sua dimensão para além das grades empíricas. Na prática historiográfica, atentamos para a redefinição de seu lugar no tecido da trama histórica, entendendo-o para além de uma abordagem que o reduz a condição de mero cenário onde se desenrolariam os acontecimentos históricos, cenário este a ser demarcado pelo historiador apenas no sentido de atribuir uma materialidade ou localização física, ou seja, a tarefa de situar a história que se está contando.

Logo, o espaço não deve estar situado nessa visão metódica e ingênua, tornando-se indispensável problematizá-lo enquanto um acontecimento histórico, um problema histórico, um produto e produtor de histórias. A relação do homem com o espaço constrói histórias, metáforas espaciais organizam nossos conceitos de vida e de realidade e o trabalho do historiador está em problematizar estes desdobramentos possíveis:

Portanto, cabem a nós historiadores dos espaços pensá-los não apenas como cenários, mas como um conjunto de cenas que ocorrem numa dada temporalidade, forjando dadas tramas, dadas redes, dadas relações, construindo panoramas, montando paisagens móveis, prontas a desmanchar ao final de cada ato, de cada cena. Os espaços são misturas inextricáveis de dimensões concretas e dimensões simbólicas. Não se pode estabelecer aqui uma anterioridade ou uma determinação entre os aspectos ditos materiais e imateriais dos espaços. Como numa peça teatral os enredos da história dos espaços são variados, e podem se iniciar por diferentes entradas, por distintos prólogos, ser causados por distintos acontecimentos. Os espaços são frutos das artes e das astúcias dos homens, que buscam definir fronteiras, estabelecer proximidades, distâncias, separações entre homens e coisas do mundo, dotá-las de certa ordem, torná-las inteligíveis, lançando mão para isto, não apenas de explicações e compreensões racionais, mas também das fantasias, dos mitos, das crenças, dos delírios, das luzes e das sombras. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2005, p. 02).

Tal apontamento teórico-metodológico nos permite introduzir os caminhos de nossa reflexão que se debruça na dimensão simbólica do espaço. Nas tramas de uma história cultural e simbólica das espacialidades, navegamos na experiência discursiva sobre o espaço presente entre as veredas da história e da literatura. Nossa reflexão caminha, portanto no sentido de problematizar o sertão apresentado por Ariano Suassuna em sua obra o *Romance d'A Pedra do Reino*, antes, porém vejamos como é possível tecer diálogos entre a história e a literatura.

A relação história/literatura resulta do engajamento interdisciplinar e da variedade de objetos disponíveis para serem pensados historicamente na produção historiográfica atual e assim campos de discussão, possibilidades de diálogos e objetos vastos passam a fazer parte do trabalho e do interesse do historiador. O foco histórico na literatura necessita, porém superar um certo “ranço reacionário” propagado pelo discurso positivista do século XIX que a delimitou enquanto um discurso meramente fictício em contrapartida ao teor verdadeiro e científico que condicionaria o saber histórico.

Tal “perspectiva de oposição” decorre do contexto de legitimação de uma “história científica”, com a delimitação de um lugar no campo das ciências, diante das distâncias construídas por uma determinada tradição de pensamento e das transformações teórico-metodológicas pelas quais o conhecimento histórico passou até então. Desse modo, cabe provocar: como a história pode tecer diálogos com a literatura?

De fato, é importante ressaltar que a literatura não é apenas uma fabricação fictícia, visto que, em sua elaboração, em sua visão de mundo transitam diferentes tramas humanas que devem ser tomadas também como tramas da história. Tudo que é humano é histórico. Uma obra literária revela sempre uma forma de ver o mundo, o tempo e as relações humanas, em diferentes contextos agencia identidades e conceitos que não necessariamente estão deslocados da realidade social e histórica em que se situa a sua trama e a produção da mesma. E assim, contando-nos “histórias fictícias”, a literatura nos informa de realidades variadas e reescreve esses contextos em perspectivas próprias. É preciso, pois notar a historicidade que envolve a fabricação da obra literária.

Vista desse modo, a literatura ultrapassa mera condição de fonte nas pesquisas históricas e passa a ocupar o lugar de “problema histórico”, pela complexidade do seu discurso, pelas representações que agencia em diálogo permanente com a realidade social e por estar situada como uma prática cultural histórica.

Logo, a história deve considerar o caráter histórico das obras literárias, não as tomando simplesmente como obras-testemunhos de uma época, ou seja, como documentos

que comprovariam através de seu enredo diferentes eventos históricos. O historiador não deve buscar na literatura o traço eventual e cronológico que demarca sua armadura científica. Sendo assim, o caminho que aqui buscamos acrescentar ao tratamento dado a literatura pela história verifica-se no sentido de ultrapassar o seu uso como fonte-testemunho. Propomos um olhar histórico sobre a obra literária que sem desconsiderar sua condição artística, busque problematizar a historicidade do discurso que a envolve. Mais do que um trabalho testemunhal, a pesquisa histórica que se debruça sobre a literatura percorre as veredas da linguagem e do discurso, frequenta as tramas imagético-discursivas que operam conceitos sobre o real.

Partindo de tais reflexões aportamos na produção literária de Ariano Suassuna, mas especificamente no sertão significado e apresentado no *Romance d'A Pedra do Reino*. Cabe destacar que o espaço que perseguimos em nossa pesquisa situa-se em um texto literário, ou seja, é uma construção discursiva, uma imagem idealizada e significada no decoro e na liberdade que as palavras têm no fazer literário. Há, portanto uma relação entre o discurso escrito e a sua exterioridade, visto que a história é feita de discursos e estes partem de lugares e atores sociais específicos.

Tal construção discursiva em torno do sertão se apresenta para nós como uma “representação”, ou seja, cenário e cenas articulam-se textualmente de modo a compor um rosto, uma idéia-síntese, uma configuração – em nosso caso, “espacial”. O problema da representação envolve, segundo ressalta Roger Chartier (2002), o próprio redimensionamento do saber e da prática históricos. Situado no âmbito da história cultural, o conceito de representação implica um olhar sobre as práticas que organizam e orientam a realidade social. As “lutas de representação” evocadas por Chartier (2002, p. 73) remetem “às estratégias simbólicas que determinam posições e relações que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um “ser-percebido” constitutivo de sua identidade.” Portanto, representação implica poder, significação e identificação, tornando-se um elemento essencial na análise cultural, na operacionalidade dos conceitos, ou seja, no modo como significamos e atribuímos valor as experiências vividas e/ou imaginadas.

Para tanto, a ideia de representação corresponde a um olhar sobre o mundo, ao modo como o sujeito opera sobre ele, o nomeando, significando e envolvendo-o de uma carga de significações que produzem um modo de estar e de viver. Isso nos remete a uma reflexão: o mundo é um discurso. Um discurso cercado do vivido e do imaginado, do sonho e da matéria, da vida e da morte. Desse modo, no âmbito da história, a noção de representação surge como horizonte conceitual na percepção do próprio processo de elaboração das imagens

do mundo, à produção de realidades, à captação do real em sua transcrição prática e discursiva, visto que representação e discurso entrecruzam-se na elaboração conceitual do mundo e das experiências humanas. Discursos criam representações, que por sua vez corroboram discursos outros, e aqui retornamos as “lutas de representação” aludidas anteriormente por Chartier (2002).

Quando Arthur Schopenhauer (2001, p.09) alerta: “o mundo é a nossa representação”, ele toca o universo simbólico que rege o nosso olhar sobre as coisas, o tempo, a cultura, o espaço e a história. No jogo do mundo, a representação é a bola mestra rivalizando no seio de poderes e saberes e, assim lançamos nosso olhar sobre o mundo, operamos sobre ele, atribuindo-lhe sentido, lógica, identidade; espacializamos, temporalizamos a vida dominando-a com as representações que dela e para ela construímos.

Nesse sentido, a literatura pode ser compreendida como uma representação da realidade que possui historicidade, pois através de seu discurso, das teias que o envolvem, o fazer literário é ao mesmo tempo uma representação do mundo e fonte produtora de representações diversas do mundo. Portanto, ao lançarmos mão do conceito de representação, o situemos especialmente no âmbito do discurso, em nosso caso, o discurso evidenciado na literatura.

Ao buscarmos a historicidade do sertão construído e moldado pelo olhar de Ariano Suassuna, entendemos tal produção em uma mescla contínua que opera uma representação desse espaço entre a visibilidade de suas imagens concretas, as experiências históricas vivenciadas no mesmo e como estas se misturam à imaginação, as fantasias, aos desejos e memórias do autor projetando tal espaço entre o “real” e o “imaginado”. Ele parte de uma memória histórica coletiva de eventos de cunho messiânico-político ocorridos nos sertões utilizando-a como metáfora pontual de seu enredo. Assim, metaforicamente esses eventos adentram na trama significando a experiência histórica do sertão e ao mesmo tempo servem de matéria simbólica para a recriação cultural desse espaço na visão de Suassuna.

O *Romance d’A Pedra do Reino* é uma longa intriga em prosa que tem em seu personagem principal, o bibliotecário Quaderna, a voz narrativa que comanda toda a trama. Neste romance, o autor, Ariano Suassuna, utiliza o evento histórico de caráter messiânico, o *Reino Encantado* (1836-1838), para traçar uma memória dos sertões e ao mesmo tempo situá-los dentro de uma perspectiva que mitifica a história impondo-lhe uma reinterpretação. O evento sangrento ocorrido em Pernambuco ainda no período imperial do Brasil é introduzido na trama de modo a compor a narrativa genealógica do personagem-narrador Quaderna. Esta marca ancestral “inóspita” perpassa o tempo e repousa na Paraíba, cerca de um século depois

para associar-se à identidade (in)compreendida de Quaderna. Na pequena Taperoá, a história do Brasil, do Nordeste e da Paraíba é redimensionada pelo olhar quadernesco. Lá, o descendente dos sediciosos sertanejos de Pernambuco, tem e vive o seu lugar de história: o sertão. Logo, tal espaço é abordado nas mais variadas perspectivas, imerso numa cultura popular identificada nos festejos populares e nos versos da poesia de violeiros e cantadores. Poderíamos considerar esta obra, uma grande narrativa sobre a história da literatura, uma viagem pelos mitos e memórias de outrora, além sertão, além mar, no terreno das tradições ibero medievais.

Que o leitor não estranhe ao se deparar com infindáveis conexões feitas por Quaderna, mas elegidas e sustentadas como possíveis pelo próprio Suassuna. Ao longo da trama, encontram-se avizinados Carlos Magno, Rei Arthur, o cangaceiro Jesuíno Brilhante, Euclides da Cunha dentre outros. Cantigas medievais em versos dos cantadores, violas afinadas a rabecas e muitos sonhos, quimeras, estranhas cavalgadas, mortes enigmáticas, atentados e perseguições políticas, caças a tesouros perdidos. Nesta teia, tudo converge para o sertão edificar-se como o reino do Brasil e do mundo, o reino atemporal, sujeitos e espaços a se confundir, historicidades de um discurso a se desmontar. Sigamos.

Cabe destacar que Ariano Suassuna não foi e nem é o único ou o primeiro a dizer o sertão em nossa intelectualidade e em nossa literatura, este espaço tem uma historicidade no próprio pensamento social brasileiro, pois continua sendo objeto das mais diferentes discussões, debates e olhares. Neste sentido, podemos considerar que a própria visão de Suassuna busca responder ou mesmo reforçar as ideias ou modelos de interpretação/identificação dos quais o sertão foi tema ao longo de nossa história. Nesse sentido, o que é o sertão? Que imagens suscita? Que discursos sustenta? Que problemáticas instaura e articula?

Há um marco na história do sertão no Brasil. Tomar esse espaço como objeto de reflexão traz à tona a trama de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Concebida em meio a Guerra de Canudos (1897-1898) nos sertões da Bahia e publicada em 1902 no Rio de Janeiro, tal obra é fundamental para a verificação da historicidade que envolve a presença do sertão na fabricação de nossa identidade nacional. Euclides toma de empréstimo o sertão para explorar os meandros do que é o Brasil. Como destaca Nicolau Sevcenko (1999), *Os Sertões* dialoga com o contexto ideológico de tensões de uma época, a fase inicial do regime republicano no Brasil. Mergulhada na visão positivista, nos preceitos científicos para abstração das realidades, tal obra revela a dificuldade de compreender as diferenças que habitam o interior de uma sociedade.

A narrativa fala da guerra e descreve a caracterização física e natural daquele espaço, mergulhando na ambiguidade de seus habitantes, o regime republicano nascia no Brasil e já tinha um teste feroz: uma sedição em um espaço de natureza “castigada” e habitado por seres “inquietantes”. A partir de então, muitos conceitos de sertão foram construídos explorando essa “visão primeira” e/ou inaugural impressa n’*Os Sertões* derrapando entre o desejo da razão e a estranheza do contato com o lúdico. Logo, o sertão “seco e áspero” a exemplo dos que nele vivem, tornou-se objeto das mais variadas apropriações e olhares. Note-se a interatividade da relação umbilical entre homens e espaços, espelhando-os, moldando representações, tecendo arquétipos.

Historicizando o sertão, Janaína Amado (1995) ressalta as vastas abordagens das quais esse espaço foi objeto, desde a própria ordem espacial à categoria cultural nos trabalhos no campo das artes e literatura até a sua apropriação no campo do pensamento social e a sua concepção desde a época colonial. Objeto de discussões científicas e artísticas, o sertão não deve ser entendido somente como cenário de histórias e manifestações artísticas, ao contrário, é preciso apreendê-lo também como objeto principal, como protagonista, como artefato construído e ao mesmo tempo construtor de representações, de inteligibilidades e identidades.

De um modo geral, muitas culturas interligam suas experiências e manifestações aos espaços que lhe sediam. Nesse sentido, a caracterização natural dos espaços é, por exemplo, um dos elementos que agenciam a construção de discursos de identidade. O clima, a vegetação, a relação de sobrevivência do homem com o espaço que habita são componentes que enredam a constituição da diferença, ou seja, a configuração de uma dada cultura em um dado espaço. Como destaca Maria Lígia Coelho Prado (1999), a natureza é um dos elementos mais frequentes e fecundos na construção de identidades nacionais, regionais e mesmo continentais.

Sendo assim, ressaltamos que *a priori* um dos principais argumentos na formação da ideia de sertão são seus aspectos naturais. Eles parecem constituir-se historicamente como um “cartão postal” desse espaço, a “porta de entrada” de onde prenuncia a sua trama identitária. Para tanto, Lúcia Lippi Oliveira (2000, p. 70) revela a dubiedade dos discursos acerca da relação natureza/identidade nacional na história brasileira e salienta que o sertão, ou seja, as concepções desse espaço também seguem esse mesmo condicionamento:

O lugar geográfico ou social identificado como sertão acompanha este caminho, que recebe ora uma avaliação positiva, ora negativa. As definições do sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais: região agreste, semiárido, longe do litoral, distante das povoações ou de

terras cultivadas, pouco povoadas e onde predominam tradições e costumes antigos. A força de seu habitante aparece relacionada à capacidade de interagir com a natureza múltipla. O cabra – o cangaceiro – aparece com a encarnação do herói sertanejo. Para além desses atributos, aparece no imaginário social a idéia de que não há um sertão, mas muitos sertões, e que o sertão pode e deve ser tomado como metáfora do Brasil.

Ainda segundo Oliveira (2000), a identificação do sertão como *locus* do “autêntico” permeia a história do Brasil, aliás, agencia uma memória histórica do país. Em meio à diversidade de nossas configurações naturais estão as fronteiras que propiciaram o tráfego e não somente a alteridade que envolve nossa cultura. O espaço tem, portanto uma função fundamental na fabricação de identidades seja a partir de sua dimensão natural ou cultural, física ou simbólica.

Dos muitos sertões que habitam o território e o imaginário brasileiro, o sertão interligado à fundação da região Nordeste revela-se numa contextura um tanto quanto complexa. Ao longo das páginas d’*A Invenção do Nordeste e outras artes*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001) nos apresenta o cenário peculiar que gestou a noção de região e produziu uma “identidade nordestina”. Filho da ruína entre o Norte e Sul do Brasil, o Nordeste nasce nas décadas iniciais do século XX em meio ao traçado da cartografia da área de ocorrência das secas em meio às regiões semiáridas. Emparedado a esse espaço tem-se o litoral envolto da decadência dos engenhos, antigos pulmões do sistema colonial, está disposto, portanto o panorama para o afloramento do Movimento Regionalista-Tradicionalista Nordestino, de inspiração sociológica liderado por Gilberto Freyre.

Afinal, nascendo essa nova região, que rosto deveria ter? É no intuito de produzir essa identidade que vários intelectuais empreendem seus esforços. Os herdeiros dos engenhos falidos para defender a “pureza”, a marca lusitana do litoral envolto pela Zona da Mata e os herdeiros das fazendas de gado revelando as faces, mitos e memórias do sertão. Como se pode perceber, o Nordeste não é apenas o fruto da cesura entre norte e sul, dentro dele habita um corte profundo entre litoral e sertão. Do lado da fronteira sertaneja, temas como a seca, o cangaço e o misticismo são abordados em demasia, especialmente no campo da literatura, com a linhagem do chamado “romance realista” que surgiu na década de 1930. Desse modo, na história do Nordeste, o sertão é um instrumento produtor de identidades e é este o espaço escolhido por Ariano para protagonizar as suas tramas literárias, históricas e culturais.

Ladrilhado por um repertório de imagens arquetípicas anteriores, o sertão abordado por Suassuna é fundamentalmente aquele erguido pelos cactos, regido de uma fronteira a outra pela marca da caatinga, do solo pedregoso, do vento seco e abrasador, das

queimaduras do sol, da escassez de água, da terra batida, dos galhos desprovidos de verde numa natureza de um tom só: cinza. Um sertão percorrido por beatos esfarrapados, movidos por uma memória mítica além-mar, espaço regido pela ordem dos rifles de cangaceiros e fazendeiros, lugar atemporal, aglutinador de tempos e culturas diversas, espaço que vai do fanatismo à seca, do sangue à pedra, da natureza à cultura:

Quer dizer: eu acho o Sertão bonito exatamente por causa daquilo que os delicados acham feio nele – o nosso Povo mameluco, tapuio-ibérico, e cara de bronze e pedra; o Sol implacável; os nossos estanhos heróis, personagens de uma Legenda obscura e extraviada; as estradas e Caatingas empoeiradas, pedreguentas e espinhosas; as casas fortes quadradas, brancas, achatadas e baixas, meio mouras, de paredes de pedra-e-cal ou de taipa, e de chão de tijolo; a Caatinga espinhosa e selvagem, povoada de répteis envenenados, de aves-de-rapina, escorpiões, marinbondos e piolhos de cobra. (SUASSUNA, 1977, p. 66).

No trecho acima, capturado do segundo volume da trilogia pretendida por Suassuna e iniciada com o *Romance d’A Pedra do Reino*, temos nas palavras de Quaderna, a defesa de um deixo de representações *a priori* negativas, redirecionadas para uma valoração positiva. Os caminhos da construção de uma representação do sertão sob o conceito de reino nos convoca enquanto leitores, à uma reviravolta em nossa visão. Portanto, Suassuna através de Quaderna nos coloca diante das maravilhas de seu reino às avessas: o sertão. Mas até que ponto construir um ideia de reino a partir daquilo que lhe demarca feiura significa superar uma visão “preconceituosa” ou minimizadora acerca do sertão? Inverte-se a ótica, os esfarrapados tornam-se nobres, todavia essa nobreza permanece estranha, atípica, exótica, mítica. Como veremos ao longo de nossa reflexão, a estratégia de enobrecimento do sertão, a sua representação como um reino advém de uma atitude ideológica que norteia o discurso de Suassuna. De qualquer modo essa visão de Suassuna seduz e causa simpatia assim como também é sedutor todo o repertório do imaginário construído em torno do sertão.

O tempo avança, mas esse farto repertório de imagens e discursos acerca do sertão parece permanecer vivo e legitimado não somente no senso comum, mas no campo da arte e dos meios de comunicação em suas mais diferentes mídias. Ao que parece o sertão ainda provoca no imaginário brasileiro algo de exótico e atemporal, deslocado da realidade, misto de tradição e fantasia, sofrimento e resistência. Essas imagens clássicas continuam disponíveis ao livre consumo, dispostas sempre a uma representação “invertida” e não “refletida”.

Atualmente temos, por exemplo, no início das noites, de segunda a sábado, nos deparado com o sertão protagonizando no horário das 18 horas das novelas da Rede Globo. De frente à televisão, temo-nos simpatizado com as histórias de valentias e sonhos de personagens como Jesuíno, Açucena, Timóteo, capitão Herculano, delegado Batoré, beato Miguezim, Rei Augusto dentre outros. Na trama, uma realeza europeia em contato com o sertão nordestino, instalada numa cidade “típica”, Brogodó. A novela *Cordel Encantado*, escrita por Thelma Guedes e Duca Rachid é um sucesso de público e crítica e gozando da liberdade de ser ficção emaranha-se numa memória cultural inventada e atribuída ao sertão e ao Nordeste.

O folhetim aposta mais uma vez na exploração de alguns códigos e arquétipos histórica e culturalmente associados à identidade do sertão e do sertanejo, do Nordeste e do nordestino. A comicidade, a valentia, o sonho, a honra, a luta, o sangue, a religiosidade e uma porção de outros elementos se fundem na trama e tecem uma imagem harmônica e épica do sertão. Esse espaço “estranho” e “exótico” não está no presente, não é dominado pelo movimento do tempo, é um espaço mítico, é um mito em forma de espaço, uma imagem idealizada, imutável. Permeado por “heróis estranhos”, o sertão que está expresso em *Cordel Encantado* é o resultado da utilização proposital de um arsenal de mitos construídos. No espaço empoeirado de Brogodó, cangaceiros são heróis justiceiros, beatos são sábios do povo enviados por Deus e o sertão é um verdadeiro reino em sua “desordem harmoniosa”. Como o próprio título da novela sugere, tudo parece uma grande trama aparentemente “descomprometida”, uma grande saga, daquelas contadas nos versos da literatura de cordel, mas, que, contudo não deixa de reforçar ao seu modo um repertório de identidades que fecham uma dada representação do sertão e do Nordeste. Em todo caso, essa teia mítica que distorce a historicidade do sertão causa sucesso justamente porque é uma leitura sedutora.

Retornando a Ariano Suassuna, notamos que uma gama de referências produz o seu olhar sobre e isso deve ser tomado como resultado de uma processualidade que envolve a sua “cena de escritura”. Desse modo, é preciso submeter um olhar sobre o *Romance d’A Pedra do Reino* e a discursividade que nele se apresenta tendo em vista a construção da autoria de Suassuna. É indispensável como indica Jacques Derrida (2004), verificar aquilo que forma o texto estando aparentemente “fora” dele – nesse caso, as vivências de Ariano, a modelação de sua visão de mundo, as “diferencias” que permeiam silenciosamente o seu discurso. A escrita é uma experiência que se constrói em fusão com a sua exterioridade e, assim no “jogo do mundo” que se evidencia pelas representações dele construídas constatam-se os *rastros* que permeiam o produto final da escritura.

Na proposta de Derrida (2004), o *rastro* é justamente aquilo que liga o interior e o exterior na escrita. Um “pensamento do rastro” exclui qualquer articulação ou produção natural do signo, ou seja, desnaturaliza o discurso escrito enquanto possibilidade de reflexo do real. Logo, a escrita torna-se um movimento ativo, envolto de operacionalidade, portanto é preciso estar atento as ressonâncias, aos traços que a habitam e ao mesmo tempo verificar a sua capacidade de num processo de representação interligar os mais distintos signos. Para tanto, o *rastro* é a abertura para uma exterioridade, uma abertura ao “fora do texto” que o constitui. O que se aplica no caso da representação do sertão no *Romance d’A Pedra do Reino*, onde se torna fundamental lançar o olhar sobre a experiência pessoal, intelectual, política e literária de seu autor, no caso, Ariano Suassuna.

A representação do sertão na referida obra se apresenta ao longo da “cena de escritura” de Suassuna. A escritura põe as palavras em “cena”. Como aponta Derrida (2002), a cena de escritura é emaranhada por um jogo de “diferencia” – “não-presente” que organiza e urde a escritura, que lhe dá sentido. A diferença é o anterior ao signo e a articulação entre os vários signos que constroem o discurso, a representação escrita. A diferencia é, portanto a condição mesma do escrito. Nesse jogo de diferencia, correm os *rastros* que abrem o texto ao “fora” que o constitui.

Nesse sentido, os *rastros* que percorrem a representação do sertão tecida por Ariano Suassuna, remetem nas suas experiências particulares e na visão de mundo articulada por sua obra. Podemos entender que a sua cena de sua escritura é marcada por uma “arquiescritura” (DERRIDA, 2004), ou seja, um lugar motivador, um lugar histórico, um lugar de produção de autoria envolto de um complexo de cenas primeiras que urdem e atuam na representação suassuniana do sertão. Desse modo, há uma relação interativa entre autor, vida e obra, onde cada um se constrói pela exigência do outro, descortinando assim, o caráter da literatura constituída na fronteira do vivenciável e no limite do dizível.

Na demanda do sertão no *Romance d’A Pedra do Reino* e inspirando-nos no “pensamento do rastro” buscaremos as referências que arquitetam uma representação do sertão no discurso de Ariano Suassuna e para isso propomos um caminho possível.

No primeiro capítulo, **Ariano Suassuna e o sertão: rastros de uma relação de pertencimento**, buscamos identificar os *rastros* que vão definindo o sertão como um dos centros do discurso suassuniano. Para isso adentraremos nos meandros de sua trajetória pessoal, intelectual e artística percebendo como o seu discurso sobre o sertão parte do esforço constante em identificar-se com esse espaço forjando-o dentro de sua história como um lugar de origem e pertencimento. Para entendermos o sertão do qual Suassuna fala, é preciso antes

conhecer quem fala, ou seja, quem é Ariano. Como verificaremos há um discurso uníssono sobre Ariano Suassuna, a maioria dos estudos legitimam uma narrativa biográfica que converge para a representação que o próprio escritor pretende comunicar de si mesmo. Nesta representação de si traçada por Ariano, o sertão aparece introduzido numa “trama de encantamentos” que lhe confere primeiramente o *status* de lugar sentimental para em seguida, se tornar imprescindível na reflexão sobre arte e cultura no arranjo de sua “cena de escritura”.

Após apresentarmos um panorama da formação intelectual de Suassuna, identificarmos uma relação inicial dele com o sertão, trataremos no segundo capítulo, **Rumo ao “sonho de escritura”**: a construção do Romance d’A Pedra do Reino, da fabricação da obra *Romance d’A Pedra do Reino*, que é nosso objeto de análise. Nesse sentido, navegaremos não somente na historicidade que emaranha a narrativa, mas, sobretudo, investigaremos o contexto que agenciou e tornou possível a produção da obra, apresentando os *rastros* que pautaram a sua concepção problematizaremos a história da produção, publicação e estruturação da obra. Nesse verdadeiro “sonho de escritura”, ainda estão presentes como elementos inspiradores as questões pessoais, os posicionamentos políticos bem como o desenvolvimento de uma estética peculiar que demarca o olhar de Suassuna perante a cultura brasileira, ou seja, a estética armorial. Mergulharemos então no grande “sonho de escritura” que representa o *Romance d’A Pedra do Reino* no conjunto da obra suassuniana.

Uma vez introduzidos no arcabouço e nas referências que tornaram possível a publicação do romance em análise, torna-se necessário examinar e refletir sobre o discurso do sertão presente ao longo de sua narrativa. Mesclando, finalmente, os aspectos interiores e exteriores que regem o *Romance d’A Pedra do Reino*, em nosso terceiro capítulo **Sertão-Reino: um fechamento armorial e aristocrático** adentraremos em seu universo metafórico na demanda de identificar aquilo que notamos ser uma representação do sertão sob a ótica suassuniana. A partir da noção de “reino”, problematizaremos as tramas que produzem uma concepção de sertão combinando o lugar social de origem de Suassuna e a sua história/memória familiar como motivações de seu discurso com a demanda estética armorial desenvolvida e defendida por ele e a visão que lança sobre a cultura e a identidade brasileira. Portanto, nos enveredamos no tecido que permeia a representação do sertão no *Romance d’A Pedra do Reino* dos elementos que o referenciam enquanto um “reino” ao longo do discurso suassuniano.

Por fim, é preciso lembrar que a representação do sertão construída por Suassuna se simula primeiramente a partir de uma relação de identificação com esse espaço, a qual o

escritor busca arquitetar e evidenciar em toda a sua obra. A construção dessa sensibilidade tem seus *rastros* no forte convívio com uma memória familiar que lhe subsidiou as primeiras noções de identidade, de pertencimento a um núcleo social e, por conseguinte a um espaço de origem. Toda essa trama de significações se dá em meio à perda do pai assassinado em meio aos conflitos políticos que corroboraram na Revolução de 1930.

Em grande medida, o olhar que Ariano lança sobre o sertão e os elementos que escolhe para identificá-lo estão correlacionados a necessidade de reconstruir a imagem da figura do pai e o contato com a construção de uma memória familiar situada dentro de um panorama de crise das elites patriarcais rurais da Paraíba nas primeiras décadas do século XX.

É nesta trama de encantos, incômodos, maravilhamentos e perturbações que nos sentimos provocados a adentrar no universo discursivo de Ariano Suassuna, lançando uma crítica da produção da representação do sertão no *Romance d'A Pedra do Reino* ressaltando o modo como os sujeitos operam discursos e imagens sobre os espaços e como a arte – especialmente a literatura – é um veículo que dialoga, interage e interfere sobre as realidades históricas, revelando-se nem sempre tão passiva, inocente ou desprovida de intencionalidades e interesses como se costuma presumir. As representações da literatura têm, portanto uma historicidade a ser investigada e problematizada e, nesse sentido, provoquemos um pouco também Ariano Suassuna e seu discurso.

CAPÍTULO I

Ariano Suassuna e o sertão: Rastros de uma relação de pertencimento

É preciso entender a representação como uma ação, um produto da relação sujeito/objeto que vai da percepção à conceituação dentro do esteio que a tornou possível. Nesse sentido, o entendimento da representação como uma construção exige teórico-metodologicamente a sua desconstrução, o “desmonte” do discurso, revelando os caminhos pelos quais ele é tecido e legitimado, as demandas que o motivam e arregimentam como um modelo de inteligibilidade, um produto disposto ao consumo. A motivação da representação é a própria urgência e o desejo de *representar-se* provocado em indivíduos, culturas e sociedades.

Mediante tais aspectos, seguimos as reflexões de Jacques Derrida (2004), inspirando-nos no que ele denomina “pensamento do rastro”, ou seja, aos poucos desmontando a cena de escritura de Ariano Suassuna nos debruçaremos em identificar quais os *rastros* que justificam e constroem a representação do sertão que notamos existir no seu romance. O *rastro* é o caminho que nos permite ir de encontro a uma “cena primeira”, ou seja, a uma “arquiescritura”, ao lugar motivador e histórico a partir do qual começa a se insinuar esta representação.

Começar a compreendê-la é uma operação que baseada no “pensamento do rastro”, inevitavelmente considera a interação dos elementos exteriores e interiores que permitiram a sua escritura. Segundo destaca Derrida (2002), a escritura põe as palavras em cena e o *rastro* é aquilo que nos permite pensá-la enquanto construção. Se a escritura e o próprio discurso são experiências particulares de cada indivíduo é preciso investigá-los considerando os seus elementos norteadores, problematizando o sujeito da escritura como um “sistema de relações” e o seu discurso como regido por uma operação de *rastros* múltiplos.

Estes *rastros* são, portanto os caminhos que nos guiarão no entendimento da ligadura entre uma cena inicial e a representação final e, para identificá-los, é preciso desconstruir a escrita, ou seja, “desorganizá-la”, desnaturalizá-la. Vamos então, em busca dos *rastros* que percorrem e permitem a representação do sertão tecida por Suassuna. Porém, antes, a partir de seus *rastros* problematizaremos como se teceu uma ligação de Suassuna com esse espaço, veremos como ela fundamentará e articulará a representação do sertão *a posteriori* no *Romance d’A Pedra do Reino*. Para tanto, adentraremos no campo de possibilidades que gestou primeiramente esta aproximação de Suassuna com o sertão tomando-o como tema/objeto de obra.

Querelas políticas na Paraíba: o lado dos Suassunas

A relação Suassuna/sertão começa a ser tecida pelos contornos da memória. Uma memória que é recorrente de um determinado momento histórico: a crise oligárquica que envolveu o Brasil durante as primeiras décadas do século XX, especialmente aquela que se desenrolou no contexto paraibano. Cabe lembrar que nas tramas oligárquicas paraibanas a família de Suassuna foi uma das protagonistas quando naquele período submergiu uma crise de sucessão que permitiu a ascensão política de João Suassuna como presidente da província e que permaneceu até o fim do seu mandato substituído por João Pessoa, oriundo das elites oligárquicas urbanas.

Com João Pessoa no comando geral da Província acirrou-se ainda mais uma rivalidade político-cultural entre as elites urbanas e rurais da Paraíba. Logo, Ariano e sua família são oriundos dos grupos das elites rurais, o que revela em grande medida de onde parte o seu discurso de identificação com o sertão e o olhar que lança sobre esse espaço, ou seja, o modo como correspondem à historicidade do lugar social do referido escritor. Como verificaremos ao longo de nossa reflexão, por toda a sua obra, apesar de Suassuna defender construir sua arte e seu discurso intelectual voltado para a valorização do popular, é notável a sua conexão à uma visão elitista que produziu historicamente um discurso do sertão e da cultura identificado com ou do Nordeste.

De qualquer modo o conflito político no qual estiveram presentes os Suassunas descortina também a crise de todo um sistema cultural: as relações patriarcais, especialmente aquelas situadas no âmbito rural. É neste sentido, por exemplo, que as elites advindas desse sistema patriarcal incentivam e atuam na produção da região Nordeste como um espaço que identificado pela tradição se moldava como anti-moderno, alicerçado por uma trama imagético-discursiva que se afirmava na defesa de uma cultura de resistência, construída para resistir ao efeito da história. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Retornemos, pois as especificidades do caso oligárquico paraibano nas primeiras décadas do século XX.

O final do século XIX e início do século XX no Brasil são marcados político e socialmente pela disseminação de sistemas oligárquicos nos diferentes espaços e realidades do território nacional. O governo federal tinha como baliza o revezamento entre as oligarquias cafeiras paulistas e as oligarquias mineiras. No interior das províncias, a realidade não era diferente e fenômenos como o coronelismo, por exemplo, protagonizavam a cena das relações sociais, políticas, culturais e econômicas nos sertões.

Para a compreensão da história de Ariano Suassuna, num contexto paraibano marcado pelas oligarquias, cabe acrescentar a rivalidade advinda desde o Império entre as famílias Dantas e Pessoa. Os Dantas com sua área de influência em Taperoá, Teixeira e

Imaculada se firmam como oposição ao referido tronco oligárquico instituído pelos Neiva-Lucena-Pessoa. Como se pode perceber, principiava no interior da Paraíba um conflito político-familiar entre os Dantas e os Pessoas que teve sua cena primeira em 1912 quando insatisfeitos com governo provincial os Dantas lideraram uma invasão a Patos, Santa Luzia do Sabugi e Soledade.

Todavia, onde se situava a família de Ariano nesta trama? Lembramos, pois que ela era oriunda do ramo familiar dos Dantas e que o seu pai descendente dos Pessoa, todavia do ramo Cavalcanti de Albuquerque nativo de Pernambuco e que introduziu o “Suassuna” (veado negro em tupi) na sua identificação. Junto com os Maia e os Agripino, os Suassunas formavam mais uma rede de alianças familiares na Paraíba. Uma das irmãs de João Suassuna – o pai de Ariano – casou-se com o coronel Antônio Gomes de Arruda Barreto e levou ele e mais dois de seus irmãos para junto de si. Antônio Barreto acabou mantendo ligação com Epiácio Pessoa, em face da amizade que tinha com o seu irmão, o coronel Antônio Pessoa. Instalados em Catolé do Rocha, interior da Paraíba, Antônio Barreto e sua família estabeleceram vínculos político-oligárquicos com o líder oligárquico na Paraíba, Epiácio Pessoa. (LEWIN, 1993). Este foi o contexto inicial de alianças no qual esteve situado João Suassuna e que acabou por proporcionar a sua ascensão como político.

Indicado por Epiácio Pessoa, João Suassuna assume o governo, fato que germinou e contribuiu para a posterior quebra da teia oligárquica paraibana protagonizada por dramáticos conflitos políticos e familiares que acabaram resultando na morte de João Suassuna e de seu sucessor no governo João Pessoa. Cabe lembrar ainda, que no período do governo de João Suassuna que nasce o seu oitavo filho, Ariano, em 16 de junho de 1927.

A escolha do nome de João Suassuna para o governo paraibano foi uma alternativa em meio à crise que assolava a oligarquia epitacista com o problema da sucessão de Sólton de Lucena. José Octávio de Arruda Mello (2002), ressalta que o governo de João Suassuna, foi marcado pelo favorecimento da cultura algodoeira, denominando-o, por conseguinte, como representante do “coronelato sertanejo”. Durante seu mandato o cangaço ressurgiu com força na região, problema que gerou duras críticas por parte do governo federal. Logo, o patriarca oligárquico, Epiácio Pessoa viu-se obrigado a escolher um substituto para João Suassuna. Ainda assim, João Suassuna continuou planejando sua sucessão, formando uma chapa composta por integrantes do coronelato sertanejo, dentre eles José Pereira, líder político de Princesa Isabel, cidade do Alto Sertão paraibano em divisa com Pernambuco. Pela proposta de Suassuna, Epiácio seria relegado a um papel apenas simbólico no arranjo oligárquico. Porém as articulações de João Suassuna, não surtiram efeito e Epiácio

Pessoa indicou seu sobrinho João Pessoa para o cargo de presidente do estado na tentativa de conter a ascensão política dos “coronéis sertanejos”.

Uma vez a frente do governo, João Pessoa agiu no sentido de restabelecer a supremacia de seu grupo na província à qual deveriam se subordinar os coronéis sertanejos, ele empreendeu uma política tributária para conter o escoamento da produção algodoeira para outras regiões através do contrabando. A única “porta econômica” da província passou a ser o porto de Cabedelo, por conseguinte, um cenário de discórdias foi montado na política e na sociedade paraibana e mesmo no âmbito regional. Os beneficiados pelo antigo sistema reagiram às mudanças, principalmente o grupo mercantil dos Pessoa de Queiroz de Pernambuco, que mesmo sendo primos do governante paraibano sentiram-se preteridos por suas atitudes. A polêmica tomou conta dos jornais de circulação da época produzindo desdobramentos:

Na *Guerra Tributária*, travada de março a julho de 1929, pela Imprensa, já se esboçava quadro da futura guerra civil de Princesa. Isto porque, enquanto João Pessoa contava com apoios na capital e centros urbanos, tinha contra si a *burguesia compradora* do porto de Recife, a que se ligavam os grandes proprietários de algodão e cana-de-açúcar. Entre esses destacavam-se o coronel José Pereira Lima, como mais influente chefe político do sertão e eminência parda do governo de Suassuna e os Ribeiro Coutinho da várzea da Paraíba, cujos açúcar e gado a presidência do estado desejava taxados. (MELLO, 2002, p.174).

Envoltas desse contexto, iniciam-se as articulações para sucessão do governo federal. O chefe da oligarquia paraibana em vigor, Eptácio Pessoa, orientava o sobrinho a não ceder aos mineiros, todavia preparava-se a candidatura de Getúlio Vargas a qual João Pessoa acabou por aderir, passando logo em seguida a compor sua chapa como vice-presidente. No Paraíba, o posicionamento de seu presidente no que se refere a corrida eleitoral federal juntamente com as práticas que marcavam seu governo na província acabaram por provocar a Guerra de Princesa nos primeiros meses de 1930.

Liderados pelo coronel José Pereira e apoiados pelo governo de Pernambuco e federal, forças sediciosas proclamaram na cidade de Princesa Isabel o que ficou conhecido como “Território Livre de Princesa” com direito a hino, constituição, jornal, exército e bandeira.

Outro fato acrescenta-se às tensões desenroladas no espaço paraibano e à subsequente culminância da Revolução de 1930 no contexto nacional. Uma trama de cunho

peçoal teria tornado ainda mais insustentável o clima político e social dominante na Paraíba durante o governo João Pessoa:

Outro antagonismo, este de ordem pessoal, foi o que se criou entre João Pessoa e o advogado João Dantas, de família sertaneja, primo de Dona Rita Suassuna. Depois de meses de ofensas e agressões verbais entre os dois, a polícia da Capital invadiu o apartamento de Dantas e expôs publicamente sua correspondência com a professora Anayde Beiriz, sua namorada. Dantas ficou transtornado e, sabendo da presença de João Pessoa no Recife, abordou-o na Confeitaria da Glória, a tarde de 26 de julho de 1930, e matou-o a tiros. [...] O assassinato de João Pessoa pelas mãos de um representante dos clãs da oposição sertaneja deflagrou uma crise que ferveu nos centros políticos do País de julho até outubro, quando teve início o golpe militar, chefiado por Getúlio Vargas, que depôs o presidente Washington Luís. [...] Em 3 de outubro, João Dantas foi morto juntamente com seu cunhado Augusto Caldas, acusado de cumplicidade no crime, na Casa de Detenção, no Recife, onde os dois se encontravam presos desde julho. (TAVARES, 2007, p.20)

A esta altura, João Suassuna não se encontrava longe da polêmica. Pela amizade e laços familiares que tinha com João Dantas, rompido politicamente com João Pessoa e ligado politicamente aos interesses da elite algodoeira que dominava os sertões, ele passou a ser acusado como um dos “instigadores” do crime contra o então presidente da Paraíba, João Pessoa. E assim, o pai de Ariano acabou assassinado na Rua do Riachuelo, no centro da cidade do Rio de Janeiro em 9 de outubro de 1930 com tiros pelas costas executados por “pistoleiros” – como costuma enfatizar Ariano, um crime político, um crime encomendado.

O conflito travado entre João Pessoa e os fazendeiros do interior e que culminou na Guerra de Princesa e nas mortes dos “Joãos” era uma luta acirrada pela representação política na Paraíba entre os setores urbano e rural. Uma dicotomia retomada anos mais tarde por Ariano para explicar estes acontecimentos e para situar o seu discurso e a sua própria visão de sertão.

As lembranças de um menino

É preciso considerar este feixe de referências na gestação da relação de Ariano Suassuna com o sertão, ou seja, o modo como exercem alguma influência sobre a construção do seu interesse por esse espaço. Como veremos mais adiante, este núcleo de eventos histórico-familiares é retomado implícito ou explicitamente por Suassuna na escolha dos temas que frequentam sua obra e na elaboração de sua visão de mundo.

Ariano Vilar Suassuna nasceu aos 16 de julho de 1927, no Palácio da Redenção, então sede do governo paraibano localizado na capital da província que na época se chamava Cidade da Paraíba e que anteriormente já havia sido denominada de Nossa Senhora das Neves e também Frederica, mas que após a Revolução de 1930 foi renomeada como João Pessoa permanecendo assim até hoje. Suassuna nasceu quando seu pai era presidente da então província da Paraíba e conviveu com ele apenas até os três anos de idade. Este curto tempo em contato com a presença paterna e em seguida o sentimento de perda causado pela sua morte costumam ser utilizadas como justificativas para os temas tratados em sua obra.

Todavia, como nota Eduardo Dimitrov (2006), há uma “narrativa autorizada” que identifica e representa Ariano Suassuna, a sua origem. A sua história é costumeiramente contada corroborando numa perspectiva romantizada e mítica que o próprio Suassuna tece sobre si, há uma linearidade proposital que o define como ele mesmo quer ser definido, ou seja, existe um discurso “fechado” sobre a sua biografia que encontra seu ponto máximo de expressão no tema da morte do pai.

Por aquilo que examinamos, tanto no ambiente acadêmico como nos demais setores, estudiosos da obra suassuniana quando se debruçam no campo biográfico do autor tendem a apresentá-lo em consonância com a narrativa de si lançada e defendida pelo próprio Ariano. A maioria dos estudos traça um perfil consensual de Suassuna, defendendo-o da crítica em face dos posicionamentos polêmicos e enaltecem o seu lugar de fala autorizada sobre muitos temas, tais como a própria cultura popular. Talvez isso se explique pela sedução que o discurso Suassuna exerce apesar de seus não menos notáveis deslizes.

Muitos dos estudiosos da obra de Suassuna estão ainda sob sua “zona de influência”, alguns até trabalham junto a ele, tais como o próprio Carlos Newton Júnior. Outros não tão próximos mais identificados com sua obra constroem cada qual ao seu modo uma fortuna crítica elogiosa sobre o autor e sua obra, tais como Maria Aparecida Nogueira, Idelette Santos, Juliana Lins e Adriana Victor, Bráulio Tavares dentre outros. Algumas dessas produções sobre Suassuna e sua obra surgiram inclusive em função das comemorações do aniversário de 80 anos do escritor. Cada deles acaba por endossar através de seus estudos uma versão no melhor estilo “saga” da história suassuniana e ao mesmo tempo em que se alinham à perspectiva cultural de Suassuna reforçando suas ideias e até mesmo defendendo-as do radicalismo conservador que lhes é apontado por alguns setores da crítica, especialmente aqueles que valorizam o cosmopolitismo e o relativismo cultural.

Afinal, como o filho do ex-presidente do estado da Paraíba tornou-se escritor? Como a trama política na qual figurou a sua família encontra-se recorrente na obra de

Suassuna? Como o sertão tornou-se um dos pontos centrais de seu discurso? Vejamos, portanto como a história e a obra de Suassuna são contadas por ele e por uma fortuna crítica que juntos acabam construindo um Ariano “uniforme” disfarçado de “universal”.

Quem é Ariano Suassuna? O que lhe explica? Em grande medida esse escritor busca se definir por um mote condicional: o trauma da morte do pai, a consequente ausência paterna e busca por homenagear a figura do pai através de sua obra. O aporte inicial para pensar Ariano é – segundo aponta a sua fortuna crítica – portanto a sua filiação com o pai, ela permite explicá-lo e assim poderíamos começar a narrativa pela escolha do nome do filho de João Suassuna: “o nome “Ariano” foi uma escolha do pai que “pensou em chamar o menino de Pedro, mas mudou de ideia porque acabara de conhecer a história de um santo que tinha vivido no Egito muito tempo antes. Era santo Ariano.” (LINS; VICTOR, 2007, p. 13).

Uma vez informados de que Ariano nascera no Palácio do governo da Paraíba quando seu pai fora presidente da província, adentremos na continuidade da saga dos Suassunas, que teve na morte do patriarca João, o seu fato trágico e determinante para o rumo tomado pela família. Antes, porém como ficaram guardados os instantes em que a família esteve toda “reunida”?

Com o término do mandato de João Suassuna a frente do governo do estado, a família mudou-se para a fazenda Acauhan de sua propriedade, localizada no município de Souza, no Alto Sertão Paraibano. Foi nesta fazenda que segundo destaca Bráulio Tavares (2007, p. 12) Ariano passou os primeiros anos de sua vida:

Ariano Suassuna viveu poucos anos na fazenda Acauhan, mas foram anos marcantes. Como João Suassuna foi assassinado quando ele tinha pouco mais de três anos, são dessa época vivida na Acauhan quase todas as recordações que ele tem do pai. Grande parte de sua obra literária é uma tentativa de recompor simbolicamente a harmonia dessa primeira fase da infância e de restaurar a figura paterna.

Acauhan e o pai são colados na construção das lembranças do então menino Ariano, as quais Juliana Lins e Adriana Victor (2007, p. 15) corroboram: “De João Suassuna ele guardou poucas lembranças, todas consideradas muito preciosas. A mais significativa foi vivida no Sertão à beira de um riacho, o sol estava se pondo. Os dois caminhavam pela fazenda Acauhan.” Uma recordação saudosa e “apocalíptica” se firmou na memória:

Assim Ariano descreveu o momento: “Ali num crepúsculo cheio de prenúncios, eu vira o único pôr do sol que tive direito de ver ao lado de meu

Pai, num dia em que, passeando com ele a beira desse rio, nós dois encontramos, na areia da marejem de um riacho seu afluente, uma piranha morta, ainda reluzindo ao sol poente.” (LINS e VICTOR, 2007, p.16)

Para recompor esses momentos e vivências nestes espaços, Suassuna se apóia nas suas “consistentes” lembranças enquanto menino de apenas três anos de idade. Curiosamente, estas lembranças do Ariano-menino além das tempestades de saudosismo, são marcadas ainda por um relato de quem parece situar-se com a propriedade de quem teria acompanhado e assimilado o turbulento ano de 1930. Em meio ao clima de crise oligárquica que percorria a Paraíba e mergulhado nas memórias familiares que dão conta desses momentos tensos, Ariano construiu então as “últimas lembranças” – “tão ricas em detalhes” – do pai. Envolvidas pelas “lembranças detalhadas” de Ariano aos três anos, Juliana Lins e Adriana Victor (2007, p. 38) repassam-nas:

Foi um ano atribulado aquele. Apesar dos três anos de idade, Ariano lembra-se bem: na segunda quinzena de setembro, foi ao Recife com a mãe e o irmão Saulo. E ficou viva em sua lembrança a cena dos três ali, em pé no cais do porto, junto do Marco Zero, no centro da cidade. A mãe tentava mostrar-lhe as mãos do pai, acenando no navio de partida rumo ao Rio de Janeiro, onde teriam início os trabalhos legislativos daquele ano. Ariano, no colo de dona Ritinha, não conseguia avistá-lo no meio daquele mundaréu de gente. Até que finalmente reconheceu o rosto na janela do camarote – João Suassuna dava adeus à família. Essa foi a última vez que Ariano viu o pai vivo. A imagem o acompanharia por toda a vida.

Lembranças do pai mescladas às lembranças da família, rearranjadas pela posterior urgência de uma memória familiar construída a ser paulatinamente visitada e exacerbada por Ariano. No menino de apenas três anos idade, a densidade política daquele período parece curiosamente assimilada de modo prematuro:

Da segunda vez que foi ao Recife, em outubro daquele mesmo ano, Ariano estava com a mãe e outro irmão, João. Tinham ido visitar João Dantas, primo de dona Rita, que havia sido preso na Casa de Detenção (hoje transformada na Casa de Cultura) por ter matado João Pessoa. O menino ficou estampado com a altura da escada de ferro e com o tamanho da chave usada para abrir a cela. Lembra-se também, de ao entrar, ver João Dantas jogando baralho com seu cunhado Augusto Caldas, preso também. Havia ali mais duas pessoas, ou talvez não houvesse mais ninguém – a memória prega peças, ele sabe. Três dias depois da visita, João Dantas foi encontrado morto, enforcado – uma morte para a qual nunca apareceu culpado. (LINS; VICTOR, 2007, p. 38)

Ao que parece Ariano através das lembranças de sua infância vai tramando aos poucos uma narrativa complementar entre a sua história e a história da Paraíba naquele período. Por conseguinte, em face do conflito que foi a Guerra de Princesa, ele destaca que a sua família teve que acabar abandonando a fazenda Acauhan então invadida pela polícia paraibana. Bráulio Tavares (2007, p. 20) define o ano de 1930 como “marcado” por uma “peregrinação” dos Suassunas:

Dona Rita refugiou-se em Natal até se transferir com os filhos para a capital paraibana, sob a proteção de políticos amigos, instalando-se numa casa na rua das Trincheiras (onde nasceu a filha mais nova, Magda). Após a morte de João Pessoa, seguiram-se violentas represálias contra os correligionários de João Dantas e os “perrepistas” em geral (assim chamados os adversários de João Pessoa, a partir do nome PRP, Partido Republicano da Paraíba). Dona Rita e os filhos tiveram que se refugiar num quartel do Exército. Logo depois, João Suassuna impossibilitado de voltar à Paraíba, conseguiu que a família se instalasse na cidade pernambucana de Paulista, sob proteção do industrial Frederico Lundgren, seu amigo.

A peregrinação dos Suassuna continuaria ainda por algum tempo, era um modo de livrarem-se das perseguições políticas vigentes naquela época. Àquela altura, Getúlio já estava no poder, em João Pessoa personalizava-se um mártir, um mito e as mortes de João Dantas e João Suassuna determinavam o saldo negativo das elites rurais paraibanas. Mas, a “saga honrosa” dos Suassunas teve sua continuidade, desta vez sob a direção de dona Rita, a matriarca.

A partir de então, Ariano passa a enaltecer o papel de sua mãe que ficou viúva aos 34 anos com nove filhos para criar, coisa que fez com ajuda de sua família. Em seu trabalho *O cabreiro tresmalhado*, Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002, p. 215-218) traz uma última carta de João Suassuna escrita às vésperas de seu desfecho trágico à sua esposa, dona Rita. Abaixo, destacamos alguns trechos:

[...] Ah! Minha querida mulher, só Deus sabe como tenho sofrido moralmente nestes dias de incertezas e apreensões terríveis, a par da injustiça de que sou vítima, e de que lhe quero dar, mais uma vez, testemunho perante o Senhor de todas as causas, pois, se eu desaparecer também e não nos virmos mais neste mundo de tristezas e dores pungentes, pode você assegurar aos nossos adorados filhos que eu sou inocente na morte do Presidente João Pessoa [...] Não sei que destino nos esteja afinal reservado, nesta fase extrema e gravíssima da vida nacional; posso desaparecer na voragem, sem vê-la mais, aos filhos [...] disto tenho verdadeiro pressentimento. Como você não ignora, eu nunca me despedi de você, de Ariano, Betinha e Saulo, a bordo, como de Neves e dos outros filhos em Paulista, com tanta saudade... [...] Se me tirarem a vida os parentes

do Presidente João Pessoa, saibam todos os nossos que foi clamorosa a injustiça – eu não sou responsável, de qualquer forma, pela sua morte, nem de pessoa alguma neste mundo, e não alimentem apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Meu pensamento é hoje fixar-me no Sul, mas não sei se, sem minha pessoa, você poderá fazer tão grave mudança de vida, com tamanha família e com filhos ainda tão pequenos. Se a paz voltar à nossa grande Pátria ora sacrificada e ameaçada farei tudo para deixá-los onde não fiquem expostos ao ódio e perseguição. [...] Você sabe também como fui infesso a essa política de lutas e ofensas, sofrendo calado toda espécie de agravo, para não revidar, porque estava prevendo a que extremos perigosos ia chegar a exaltação reinante. *Refiro-me à luta política, porque fiz tudo para evitar a luta armada, tendo afinal opinado pela separação política do partido a que servi por quinze anos, porque já estávamos humilhados demais. Conhece, porém, você como hesitei diante da impaciência e pareceres pelo rompimento, realizados de tantos amigos. Só quero que me façam justiça e me carreguem a culpa que, de fato, não me cabe. Posso ter errado mas não pequei ou delinqui conscientemente. Seja Deus testemunha desta declaração.* [Grifo nosso]

Nos trechos da carta de João Suassuna, o pedido do não cultivo do sentimento de vingança é enfatizado por Ariano que sempre destaca o papel pacificador de sua mãe diante dessa trama de conflitos. Esta carta na memória familiar passa a ter um aspecto simbólico. Ao estilo de uma carta-testamento, a herança nela contida é a “inocência” de Suassuna e a definição de sua posição na luta paraibana (as elites rurais). Numa representação de si onde a figura do pai reina quase absoluta, Ariano destaca também o papel forte e de equilíbrio que sua mãe teve – apesar das decisões dela serem apresentadas como materializações das orientações dadas por João Suassuna. A simbologia das palavras finais de João Suassuna marcou demasiadamente a construção de uma memória familiar. Em entrevista à edição da série *Cadernos de Literatura* (2000, p. 26) dedicada a Ariano Suassuna, ele aponta a importância da mãe nesse processo “doloroso”:

Mamãe era nordestina, profundamente enérgica e profundamente meiga. Vou dizer uma coisa e vocês me entenderão melhor. Minha mãe usou luto a vida inteira, mas não deixou a gente usar. Ela dizia que se vestia de preto como uma forma de protesto, mas não queria alimentar aquilo na gente. [...] Eu digo com franqueza: não foi fácil, para nenhum de nós, aceitar a morte do meu pai, mas minha mãe não queria que a gente se alimentasse de ódio. Ela não disse, irresponsavelmente, durante muito tempo, que perdoava o assassino de papai. Demorou muito para que ela um dia chegasse e dissesse que tinha perdoado o criminoso.

Aceitar a perda não era uma tarefa fácil, nem mesmo para a matriarca dos Suassunas, porem para o filho, Ariano, o sentimento de mágoa e injustiça atravessa não

somente a sua vida, mas, sobretudo a sua obra onde o julgamento da história é intencionalmente exposto a uma revisão. Note-se que como destaca Aparecida Lopes Nogueira (2002, p. 81), há uma recusa por parte de Ariano em pronunciar o nome atual da capital da Paraíba: “Sua recusa em afirmar que não nasceu em João Pessoa, capital da Paraíba, é uma condenação ao político cuja família foi a responsável, segundo ele, pela morte do pai.” Além disso é uma forma de protesto contra aquele que saiu da luta mitificado como herói, ou seja, João Pessoa, o representante dos setores urbanos.

Uma história contada pela memória familiar

A memória sobre os fatos de 1930 a qual teve acesso Ariano é retomada por ele, recriada, redirecionada no anseio de construir uma marca de pertencimento que o escritor utiliza frequentemente como justificativa fundamental para a construção de sua visão de mundo e cultura. Nos adiantaremos no tempo para fazer notar a permanência dessas lembranças do pai e as memórias dos anos finais da década de 1930 no discurso de Ariano Suassuna, já então um intelectual reconhecido.

Nesse sentido, avancemos rumo à década de 1970, quando Ariano teve uma coluna no antigo *Jornal da Semana* no Recife/PE, intitulada *Almanaque Armorial do Nordeste*, esta coluna foi ativa entre dezembro de 1972 e junho de 1974. Estudiosos da obra suassuniana, tais como Carlos Newton Júnior (1999) e Idellete Santos (1999) defendem esta coluna como um dos espaços de teorização do Movimento Armorial, um movimento artístico-cultural criado e organizado e lançado por Suassuna também na década de 1970. Todavia, como aponta Eduardo Dimitrov (2006), a coluna contém na realidade, uma narrativa de Suassuna a respeito de sua família, recuperando inclusive o contexto da década de 1930.

Cabe lembrar que neste momento, o sertão já figurava como um dos temas principais da obra suassuniana. Mas voltando ao *Almanaque Armorial do Nordeste*, nele tomando como aporte um delineado jogo de dicotomias, Ariano “reapresenta” o contexto de 1930 sob a sua ótica, partindo indiscutivelmente da memória familiar. Nesta coluna se faz notar um esforço de Ariano em retornar às memórias dos eventos políticos ocorridos em 1930 para subsidiar-lhes a sua versão que por sinal se liga ao seu lugar de origem, o lugar de sua família, sendo assim, como conclui Dimitrov (2006), o Almanaque acaba por apresentar-se como uma “genealogia em fascículos”.

Contando as histórias de famílias sertanejas – em contato com a sua família – Suassuna equipara uma narrativa cultural e política do Brasil e do sertão à história de sua

família. Portanto, ele faz com que a história e a cultura – aqui em sintonia já com a ótica armorial – se situem nas paragens de sua história familiar e ao mesmo tempo se confundam com ela. O seu primeiro objetivo é identificar-se dentro de uma “tradição familiar”, já que a sua leitura de cultura e espaço é forjada mediante este conceito. Justificando o uso de parte dos direitos autorais e do prêmio concedido pelo *Romance d’A Pedra do Reino* e pelo *Auto da Compadecida* para investir na criação de cabras, Ariano pretende afirmar-se como continuador da tradição dos Suassunas, identificados como criadores.

Redirecionando os eventos de 1930 partindo de uma memória familiar, nesta coluna Suassuna apresenta a história paraibana como a “grande tragédia sertaneja” em nítidos tons romantizados. Ele busca então escrever a versão dos “vencidos” e, nesse sentido a história é embriagada pela fusão mito e memória.

Incorporando à sua narrativa às lembranças de criança que citamos anteriormente, Ariano narra os eventos como houvesse sido contemporâneo aos mesmos, se refere ao pai como se tivesse convivido com ele por mais tempo e, assim define Dimitrov (2006, p. 36):

Logo, tudo que conta a respeito de seu pai, que viveu apenas mais três anos após o seu nascimento, refere-se a relatos e narrativas feitas por seus familiares ou opositores a João Suassuna. Ariano relata os feitos do pai como se fosse contemporâneo a ele, como se fosse testemunha daquilo que o pai deixou de fazer.

Na conclusão acima, Dimitrov (2006) se remete ainda as colocações que Ariano faz ao longo da coluna sobre as ações governamentais de seu pai enquanto político. No desenrolar dos artigos, a primeira imagem que o escritor busca suscitar é a ligação do pai com o sertão, tendo sido ele um representante político dos interesses daquela região. Ao mesmo tempo em que busca reafirmar a identificação que nota existir profundamente entre seu pai e o sertão, Ariano o defende ainda da acusação de seu governo ter sido marcado por um “exclusivismo sertanejo” situando esta questão numa polarização complexa: cidade *versus* sertão. Observemos como ele distribui esse arranjo dicotômico partindo da análise do governo de seu pai:

Durante o seu governo, de 1924 a 1928, a preocupação fundamental de Suassuna foi com a zona rural, principalmente o Sertão. Queria dotá-lo de estradas, de açudes, vê-lo coberto de gado, de pastagens e de algodão. A Capital da Paraíba, cidade de funcionários públicos, começou a reclamar. Injustamente, aliás. Primeiro porque, se essa era a preocupação principal do Governo, não era a exclusiva: bastaria o que Suassuna fez no Saneamento da Capital para defendê-lo da acusação de exclusivismo sertanejo. Depois,

porque, quando Suassuna foi escolhido para governar a Paraíba, todo mundo sabia que ele era um homem do campo, um sertanejo: e como o Sertão nunca fora centro de atenção de nenhum governo anterior, é claro que Suassuna iria sanar a injustiça. (SUASSUNA, 1973 Apud DIMITROV, 2006, p. 37).

João Suassuna, “o justo”: eis a tônica da descrição acima. O homem que se esforçava em agir pela justiça apesar de estar, ele mesmo, no centro dicotômico: dividido entre o compromisso com a família e com o Estado, enquanto seu representante máximo. Formado em Direito, Suassuna via-se ainda arraigado, segundo Ariano, aos códigos de conduta sertanejos firmados pela tradição e pelas alianças familiares.

Outro fato interessante, como lembra Dimitrov (2006) é que o governo de João Suassuna foi marcado pelo cangaço ao qual combateu e expulsou não utilizando a polícia, mas aparelhando tropas formadas pelos “cabras” de seus amigos coronéis, dentre ele José Pereira, líder da posterior Insurreição de Princesa em 1930.

No jogo de dicotomias tecido por Ariano, João Suassuna *versus* João Pessoa explica as diferenças nos seus governos e com que grupo social estavam comprometidos – respectivamente sertão e cidade. Sendo assim, Ariano tenta explicar o problema da oposição sertão/cidade na Paraíba como motivado pelas ações de João Pessoa que afrontaram o sertão, João Dantas – o seu assassino – e as tradições familiares, culturais e políticas. O tom romântico da descrição produz uma versão daquele contexto que pretende explicá-lo como resultado da “desconsideração” das tradições sócio-culturais do mundo rural. Ele converte, portanto a dicotomia sertão/cidade numa briga familiar: a família Pessoa *versus* famílias sertanejas – dentre elas os Dantas, os Suassunas. (DIMITROV, 2006).

De qualquer modo, destacamos o papel da memória familiar na articulação dos vários arranjos dicotômicos que permeiam a fala de Suassuna sobre aquele período da história da Paraíba: sertão/cidade, João Suassuna/João Pessoa, famílias sertanejas/João Pessoa. Buscando questionar o mito de João Pessoa e o próprio mito da Revolução de 1930, Ariano tem uma notável intenção de inverter os papéis e mitificar o pai, o sertão e a sua família. Isso nos permite ressaltar que muitos dos caminhos que essa narrativa segue foram articulados por um consumo de memórias e discursos com os quais Ariano conviveu e reverteu para a sua arte e para a sua visão de mundo, ficcionalizando assim, a sua história familiar e porque não dizer a sua própria história.

Uma cena primeira para o sertão suassuniano

Nesse sentido, podemos notar que o interesse de Ariano pelo sertão foi tecido por um significativo trabalho da memória – a memória familiar, diga-se de passagem. As marcas desses conflitos permaneceram no seio familiar de modo a atingir Suassuna e a aguçá-lo a legitimá-la e recriá-la no espaço de sua criação artística. O encontro com essa memória direciona os primeiros olhares dele sobre o sertão que será exacerbado em seu discurso na ânsia de identificar a sua história.

Portanto, podemos identificar neste conjunto de cenas a “cena primeira” da construção da representação do sertão no discurso de Ariano Suassuna. Aparentemente “silenciosa” em outras produções do autor, como por exemplo, no teatro e tratada implicitamente em suas experiências com a poesia, essa teia de tramas políticas na qual esteve presente a sua família delimita-se como aquilo que Jacques Derrida (2002) chama de *rastrós* e que encontraram seu espaço de “diferência” nas páginas do romance suassuniano.

É pela necessidade de recompor esse pedaço de sua história atrelada ao pai, que Suassuna parece assumir o sertão como um dos centros de sua obra buscando exaustivamente situá-lo dentro uma “definição” de sua identidade. A sua obra e mais precisamente a sua literatura, trazendo a tona os temas do espaço ao qual o se filia, o espaço de origem natural e sentimental de seu pai – o sertão – se apresenta como um modo de representar a sua própria história. Em discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (SUASSUNA, 2008, p. 237), o já reconhecido escritor Ariano Suassuna define a influência da relação entre a memória de seu pai e o sertão na sua vida literária:

Foi de meu Pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou.

Há um nítido esforço de unir o pai e o sertão de modo a compor uma só identidade, visto que, a sua obra aponta sempre para o sertão mirando um passado de identificação via memória. Nesse sentido, lançar o olhar sobre o sertão pré-1930 significa trazer a tona o “mundo encantado” no qual reinou – ainda que “insano” – o seu pai João Suassuna.

Logo, Ariano identifica o sertão como “sua terra” e assume tal identidade respaldada numa memória familiar na qual figuram ainda as passagens que ele teve ao lado da

mãe e dos irmãos por alguns pontos do interior paraibano. A infância vivida no sertão é tomada como um dos *rastros* que corroboram em sua posterior representação acerca desse espaço.

Na produção desta identificação Suassuna-sertão-pai, alguns “lugares de memória” são introduzidos na narrativa de sua história. Neste sentido, não somente a fazenda Acahuan, mas também a cidade de Taperoá protagonizam na recuperação das lembranças suassunianas conectadas à produção de uma memória familiar. Esses lugares agenciam e justificam segundo Ariano, as suas primeiras imagens e filiações ao sertão. Os *rastros* desse sertão são nossos alvos e ao mesmo tempo nos guiarão.

O sertão como experiência: Taperoá

Na rota da “saga” dos Suassunas chegamos enfim à cidade de Taperoá, no interior da Paraíba, elegida por Suassuna como o lugar onde vivenciou experiências fundamentais para a construção de sua obra e ao mesmo tempo um dos *rastros* que atuam na construção de sua identificação com o sertão.

Em 1933, a família de Ariano mudou-se para Taperoá, lá se revezara entre temporadas nesta cidade e nos seus arredores nas fazendas Malhada da Onça e Carnaúba de propriedade dos irmãos de dona Rita. Ariano procura sempre destacar a importância dos tios Manuel Dantas Vilar, Joaquim Duarte Dantas e Alfredo Dantas Vilar que por vezes assumiam o papel paterno com a morte de João Suassuna. Em Taperoá Ariano iniciou também os estudos iniciais e residiu dos seis aos quinze anos, ainda que a partir dos dez anos tenha se mudado para Recife em função do avanço nos estudos, mas visitava a cidade paraibana durante as férias, somente em 1942 a família fixou-se definitivamente no Recife.

É importante ressaltar que segundo Suassuna, a mudança paulatina da família para o Recife consistia numa estratégia de sua mãe com o intuito de combater o ódio, ao retirar os filhos de um ambiente marcado por lutas e ressentimentos entre as famílias locais que estavam ainda aflorados em face dos acontecimentos de 1930. Apesar do clima de tensão, o período que Ariano passou em Taperoá foi significativo no sentido de vivenciar as experiências fundamentais destacadas por ele mesmo como determinantes para sua construção como escritor.

Retornando mais uma vez ao tema da morte do pai, Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002), defende que a perda de João Suassuna acabou ampliando a experiência literária de Ariano Suassuna uma vez que este vai à caça daquilo que lhe resta das lembranças

paternas estejam elas nos depoimentos de amigos, familiares ou em fotos, objetos pessoais dentre outros. Dentre as coisas deixadas por João Suassuna, uma das mais reutilizadas por Ariano foi o acervo bibliotecário. Através dele, o futuro escritor travou os primeiros contatos com a obra de Euclides da Cunha, Dostoievski, Cervantes, Homero e Leonardo Motta além da literatura de cordel, estes encontros literários influenciaram para tecer sua produção literária e sua visão de mundo.

Nas leituras da infância foi marcante a história dos “Três mosqueteiros” de Alexandre Dumas como também a obra de Monteiro Lobato. Uma das características de Ariano acentuadas constantemente é o gosto pela leitura desenvolvido desde criança. Nas palavras de Juliana Lins e Adriana Victor (2007, p.11-12), ele tornou-se um verdadeiro “devorador de livros” – os livros de seu pai, diga-se de passagem:

Nos anos 1930, em uma das casas da vila, um menino passava muitas horas sozinho num quarto grande, onde quatro das cinco camas estavam desocupadas. Elas eram dos irmãos mais velhos, Saulo, João, Lucas e Marcos, que estudavam no Recife, capital do estado vizinho, Pernambuco, e só nas férias voltavam para casa. Durante a maior parte do ano apenas a cama de Ariano era ocupada – à noite para o sono, de dia para as leituras. Ler deitado seria um hábito que o menino paraibano cultivaria por toda a vida. A cada página lida, um pedacinho dela era arrancado e levado à boca. Nascia então um legítimo devorador de livros.

A infância do escritor vivida em Taperoá em contato com cantadores, violeiros, cordéis, mamulengos e circos lhe marcaria por toda a vida. Sedento por histórias, o menino Suassuna se consome dos relatos daqueles com os quais conviveu e assim, começou a germinar dentro de si a sua visão de mundo, de arte e de literatura.

Nesse sentido, a aproximação com a literatura de cordel é um dos *rastros* tidos como fundamentais na construção do discurso suassuniano. Desde menino, Ariano se diz fascinado pelas histórias do “romanceiro popular” – definição dada mais tarde pelo então escritor que as associa à herança medieval ibérica presente em nossa cultura. E foi em Taperoá na “escavação” e consumo do acervo da biblioteca herdada pelo pai, que teria ocorrido esse encontro:

As leituras de folhetos de cordel e de “livros de verdade” se alternaram durante a infância e a adolescência de Ariano. A biblioteca de seu pai tinha sido preservada por seu tio materno Manuel Dantas Villar, e ali ele encontrou *Sertão Alegre* e outros livros em que o escritor cearense Leonardo Mota recolheu versos e “causos” dos poetas populares do Ceará. Ao ver que o livro era dedicado, entre outras pessoas, ao seu pai João Suassuna, o jovem leitor tomou isto como um incentivo a mais, e uma prova de que aqueles

folhetos populares que tanto prazer lhe davam eram valorizados também pelas pessoas que escreviam livros. Foi nos livros de Leonardo Mota que ele recolheu, anos depois, alguns dos episódios cômicos de origem popular que enriqueceriam o *Auto da Compadecida*. (TAVARES, 2007, p.25-26)

O contato as histórias da literatura de cordel será um dos pilares inspiradores de toda a sua obra, seja no campo do teatro, na poesia, na prosa de ficção bem como na produção da estética armorial, na qual ele apresenta as teorizações dos elementos que urdem inclusive sua reflexão sobre a cultura nacional. As formulações armoriais tomarão como célula-mãe o folheto de cordel em todo o potencial estético que nele visualizam existir, desde as histórias até as suas ilustrações – as xilogravuras – que se tornarão elementos inspiradores das artes plásticas e visuais do armorial.

Cabe lembrar ainda, que foi no período em Taperoá, que Ariano afirma ter assistido pela primeira vez uma “cantoria de viola” por intermédio de seu irmão João Suassuna Filho. Na ocasião ele conheceu um dos maiores repentistas da velha geração, Antônio Marinho que duelava com um cantador de Juazeirinho, Antonio Marinheiro. Endossando uma trama de encantamento, Bráulio Tavares (2007, p. 28) destaca a importância dessa experiência para o “menino Ariano”:

Ficou impressionado não apenas com o fato do violeiro cantar de memória um folheto de cordel inteiro que falava de assombrações. Nessa experiência inicial ele pôde registrar as duas fontes da poesia de improviso: a rapidez do raciocínio e uma memória precisa, treinada com rigor.

Todavia essa prática de cantar poemas memorizados não era privilégio apenas de cantadores profissionais. Lá mesmo em Taperoá, Suassuna ressalta a convivência que teve com pessoas idosas, especialmente mulheres, as quais tinham pleno domínio de cantigas antiquíssimas chamadas de “cantigas velhas” e que depois o escritor descobriu possuírem elas uma origem ibérica. Temos aqui um *rastro* importante que figurará nas elaborações armoriais e no próprio romance de Suassuna. Estas cantigas imemoriais cantadas por mulheres alinham-se àquelas cantadas por Tia Filipa para Quaderna e que semearam nele uma visão cavalheiresca da vida e do sertão.

Outro encontro fundamental nesta “trama de encantamentos” se deu com “as formas populares de teatro” quando seu primo Manuel Souza o levou até o mercado popular da cidade e na feira estava sendo encenado um espetáculo de mamulengos que Ariano acabou assistindo. Assim, relatam este momento Juliana Lins e Adriana Victor (2007, p. 33-34):

Ariano assistiu a uma peça encenada por bonecos, os mamulengos, chamados em alguns lugares do Brasil de marionetes. O ator principal era um boneco negro de nome Benedito, que entrava numa briga com a polícia. Ariano se lembraria para sempre de algumas cenas da peça. Anos depois, quando escreveu *A pena e a lei*, chamou de Benedito um dos personagens, em homenagem àquele que se exibiu no Sertão, cenário de quase todas as obras do escritor.

Outra manifestação que lhe impressionou no período em que esteve em Taperoá foi com o circo. Na década de 1930, os circos congregavam também formas teatrais com a encenação de “dramas” e o cinema com projeções mesmo que precárias de filmes. Dentre os filmes apresentados recordados por Suassuna destacam-se *A carne* de Felipe Ricci (Campinas, 1925), *O Guarani* na versão de Vittorio Caperallo (São Paulo, 1926), *Reveses* de Chagas Ribeiro (Recife, 1926) e *Sangue de Irmãos* de Jota Soares (1926). Todavia era o astro principal dos picadeiros circenses que encantava de modo especial o menino Ariano e acabaria por marcar posteriormente também o seu universo de escritor:

O Palhaço do *Auto da Compadecida* vem dos circos sertanejos que vi na minha infância. Um desses palhaços ficou mítico, no Sertão e para mim: “Gregório”, do Circo Estringuine. Mas, ao mesmo tempo que, na peça, representa o Autor, o Palhaço é, também um Cantador. (SUASSUNA, 2008, p.185)

Como se pode perceber, o circo enquanto experiência vivenciada nos tempos infantis deixou seus rastros em Suassuna emaranhando também a posterior construção de sua obra. O espetáculo circense é uma referência que percorre não apenas a sua visão de mundo, mas também a sua ideia de arte, seu trabalho artístico e intelectual busca à organização de um vasto circo. Nesse sentido, o teatro será o principal palco onde esse *rastro* atua embora ele perpassa a sua obra como um todo e, assim salienta Suassuna (2008, p. 212):

a visão do Circo é fundamental para entender não só o meu Teatro mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor.

Em Taperoá, Ariano assistiu ainda as primeiras peças de teatro, na época montadas de modo itinerante pelo ator Barreto Júnior. Uma das peças desse momento das quais se recorda foi *Deus lhe pague*, de autoria de Joracy Camargo ocupante da cadeira 32 na Academia Brasileira de Letras, décadas depois assumida pelo próprio Ariano Suassuna.

Regressando à memória e aos espaços familiares, Ariano lembra que no sobrado da família em Taperoá, havia momentos de diversão, especialmente quando seus irmãos mais velhos tocavam piano. O repertório era composto de cantigas populares brasileiras e canções de origem ibérica, bem como, composições de um jovem amigo deles, Lourenço da Fonseca Barbosa, o Capiba.

Além da música, outra diversão de sua infância eram as caçadas. Ariano fez suas primeiras caçadas juntamente com os tios a procura de mocós, marrecas e asas brancas. O universo das caças é retomado no *Romance d'A Pedra do Reino*, quando na aventura rumo a Pedra do Reino, o atrapalhado e medroso Quaderna acaba matando sem querer uma onça.

Outra marca da sua estadia em Taperoá, é a lembrança de uma chuva ocorrida em 1933. Um ano antes a Paraíba vivenciava um considerável período de estio, Ariano lembra que estava na fazenda Saco, nas terras de seu tio Alfredo, ele tinha então, seis anos de idade, e nas primeiras chuvas de 1933 corria para um riacho que passava ao lado da estrada que cortava a fazenda para admirar aquele momento único e marcante: água correndo na terra seca. Corroborando em sua “trama de encantamentos primeiros”, Suassuna considera esta uma das lembranças mais bonitas que teve do sertão na infância.

Nota-se que é a partir desta “trama de encantamentos” que Suassuna (2008, p. 283) procura estabelecer uma conexão do sertão com a formação de sua visão de mundo e de cultura, ainda segundo ele o período no qual passou em Taperoá, talvez seja, portanto o “mais decisivo na criação do universo de um escritor – a infância e a adolescência.”

Para ele, Taperoá será sempre a “terra querida”, de vivência familiar, da recuperação das memórias infantis, mas, sobretudo, o lugar no qual o sertão vai tomando forma dentro de si para tornar-se aos poucos o espaço com o qual ao longo de sua trajetória intelectual Suassuna irá se filiar e pontuar em seu discurso, em memória do pai que perdeu e do espaço no qual cresceu, e mais do que isso, o lugar com o qual procura ligar a sua identificação primeira. O elo entre o sertão e Suassuna se dá através de Taperoá, é a partir do que viveu lá que o escritor procure afirmar ter desenvolvido a sua visão de espaço cultural e sentimental e, para isso a tomará como “capital literária” em sua obra, como uma herança dos tempos infantis. (SANTOS, 1999).

Entre Taperoá e Recife: o sertão recordado

Os anos em domínios taperoenses são pausados quando Ariano segue o mesmo destino dos irmãos mais velhos e muda-se para o Recife para proceder com os estudos.

Taperoá passará então a ser o espaço de suas férias. Na capital pernambucana, Suassuna estudará primeiramente como interno no colégio protestante Americano Batista. A opção pela instituição não se remete somente às suas boas referências em termos educacionais, mas a uma questão religiosa, pois naquela época, a avó materna de Suassuna, Afra Dantas Vilar, por ocasião de uma grave doença é operada por um médico protestante e decide aderir, ao protestantismo, sendo seguida por sua filha Rita. A conversão da família – que era católica – ao protestantismo gera as primeiras dúvidas quanto à religião em Ariano:

Na adolescência rompi com tudo. Quando li Os irmãos Karamazov, de Dostoievski, encontrei uma frase que foi decisiva pra mim. Lá estava escrito que se Deus não existisse tudo seria permitido. Eu achava que nem tudo era permitido, então, pensei, isto quer dizer que Deus existe. Comecei a olhar Deus de outro modo e, ao conhecer a obra de Miguel de Unamuno, me tomei de admiração por ele, que era um católico heterodoxo, exatamente como eu precisava (pois Dostoievski era um católico ortodoxo). (CADERNOS DE LITERATURA, 2000, p. 26).

Essas leituras lhe proporcionaram, portanto um suposto processo de “aceitação” do cristianismo. Além disso, no Americano Batista, Suassuna teve uma grata surpresa: uma nova biblioteca para explorar. Naquela época, já contrabalanceava os estudos, inclusive religiosos do Americano Batista com as indicações de leitura de seus tios Manuel Dantas Vilar e Joaquim Duarte Dantas, entre elas obras de José Lins do Rego, Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro dentre outros. Suassuna destaca que ler e ir ao cinema eram seus programas favoritos na adolescência e ainda no período em que estudou no colégio Americano Batista, ele teve seus primeiros contatos com o mundo esportivo e já torcia pelo Sport Clube Recife, por influência de seu irmão Marcos que chegou a jogar no time.

Cabe lembrar que Ariano frequentou no Recife, primordialmente, lugares da elite, ou seja, a condição de ser elite rural nos tempos de Paraíba permaneceu em Pernambuco na medida em que as próprias amizades que travou eram sempre com pessoas influentes que no perpassar de sua carreira foram fundamentais para os espaços que ele veio a ocupar. As escolas e a própria Faculdade de Direito foram espaços de formação de uma elite intelectual oriunda de um lugar social específico.

Voltando um pouco agora à questão religiosa, é interessante destacar que ela esteve presente ao longo de toda a vida de Ariano e influenciou em demasia sua produção artística e literária. Anos mais tarde, já como escritor e intelectual ele apresentou o panorama das referências que deram uma guinada em seu modo de ver o mundo e a própria arte em meio ao ambiente protestante que o cercava:

Nascido de família protestante, estava sendo educado em colégio protestante, por educadores americanos. A guerra trouxera multidões de americanos para o Nordeste. Com eles, ideias, estilos de vida, maneiras americanas. E eu sentia isso uma ameaça maior do que a nazista, que pelo ao menos estava mais longe e contra a qual estávamos em guerra, isto é, em posição declarada. Foi nesse período decisivo que me caiu nas mãos uma conferência importantíssima de Gilberto Freyre. Chamava-se “Uma cultura ameaçada, a Luso brasileira”. Contra o cientificismo e, ao mesmo tempo, contra um nietzschianismo então muito em voga com o período de vitórias do nazismo, chamava atenção para o adolescente que eu era então [...] Acentuava o erro dos novos sistemas ao sonharem com a destruição do que havia de tradicional na cultura ocidental. [...] Em suma, com essa conferência, Gilberto Freyre despertava minha atenção para a língua, cujos clássicos comecei a procurar; para os valores tradicionais através das velhas casas e igrejas, com suas pinturas, suas cerâmicas, suas talhas e sua arquitetura; para um estilo de vida; para a possibilidade de um caminho na minha arte; e, o que é mais importante, para a fé católica. Não importa que sua admiração pela Igreja fosse antes de caráter ético e estético do que propriamente religioso e confessional – o que, espero, também virá com o tempo. O que importa é que, mais tarde, quando voltei a procurar nesse campo, sabia que nada mais tinha a perguntar ao protestantismo em que tinha sido educado, mas sim ao catolicismo vivo e aberto. (SUASSUNA, 2008, p.55-58).

Apesar de constantemente buscar afastar-se de qualquer influência maior de Freyre em sua visão de cultura, nota-se acima, como o discurso freyreano instigou Suassuna não somente para a revisão de uma opção religiosa, mas, sobretudo para o modo como a cultura dialogava em grande medida com a religião. No protestantismo, Ariano não encontrava a exuberância do barroco, nem uma filiação notadamente ibérica, nem igrejas cheias de imagens de santos contornadas de símbolos de sua história e identidade. Suassuna acabou se perguntando se o protestantismo enquanto elemento cultural marcava a identidade brasileira e é nesse sentido que ele aporta no catolicismo empreendido pelos portugueses, construtor de uma tradição cultural única: a luso-brasileira. O questionamento do protestantismo a partir da perturbação que lhe gerou a conferência de Gilberto Freyre diz respeito ainda a todo um aspecto estético expresso *a posteriori* no Movimento Armorial.

Além do marco da conferência de Freyre citada por Suassuna, outra influência é defendida por Suassuna como definitiva para a sua futura conversão oficial ao catolicismo: o casamento com Zélia, que era católica. Como se pode perceber, a questão religiosa assumirá uma larga importância na formação do seu discurso e na produção de sua obra, nesse contexto, salienta Tavares (2007, p.38):

As tragédias da infância e as leituras de adolescência ajudaram Ariano na construção de uma visão de mundo que envolve um profundo

sentido religioso, embora essa visão se exprima em imagens que são mais literárias e mitológicas do que propriamente religiosas ou filosóficas.

Nos *rastros* encantados dos espaços de saber, após a fase do Colégio Americano Batista, Suassuna transferiu-se para o Ginásio Pernambucano, onde encontrou a “terceira biblioteca” de sua vida e fascinou-se principalmente com as vastas coleções de livros de pintura. Em 1945, em função da preparação para o vestibular, ele mudou-se para o Colégio Oswaldo Cruz, instituição pela qual também passara futuras personalidades como, por exemplo, Paulo Freire e onde Suassuna conhece um amigo para a vida toda, Francisco Brennand, futuro artista plástico. Nessa mesma época, o amigo Brennand já ilustrava os primeiros poemas de Suassuna publicados no *Jornal Literário*, organizado por ele. O futuro escritor começava suas primeiras experiências de autoria: “se aos 17 anos o *Jornal Literário* já publicava suas primeiras tentativas de poemas, aos 18 teria início, oficialmente, a carreira do jovem escritor brasileiro.” (LINS; VICTOR, 2007, p.47):

Mergulhemos agora, pois na abertura da “cena de escritura” de Ariano Suassuna, destacando os *rastros* que lhe compõe. Foi na época em que estudou no colégio Oswaldo Cruz que Ariano estreou no cenário literário, porém como poeta e ainda não como dramaturgo ou romancista. Com ajuda de Tadeu Rocha, seu então professor de geografia, seu poema *Noturno* chegou às mãos de Esmaraldo Marroquim, editor do suplemento cultural do *Jornal do Commercio* que o publicou em 7 de outubro de 1945. Como ressaltou Idelette Santos (1999), esses suplementos literários em jornais foram demasiado importantes no cenário cultural de Pernambuco nessa época revelando novos escritores e intelectuais. Conforme destacou Suassuna (1994, p. 12) na nota de “Advertência” à edição do romance *A história de amor de Fernando e Isaura*, a publicação de *Noturno* é o marco inicial de sua carreira literária.

Estudioso da poesia de Suassuna, Carlos Newton Júnior (1999) revela que na fase em que o então aspirante a escritor concebeu e publicou *Noturno*, apresentava uma visível influência da poesia romântica inglesa, principalmente de Percy Bysshe Shelley (1792-1882) e John Keats (1795-1821) aos quais teve acesso em edições traduzidas para o português. Data dessa fase também o contato com as peças do norueguês Henrik Ibsen e a tentativa de escrever inspirado na obra desse dramaturgo, todavia Suassuna desistiu dessa ideia argumentando ter notado uma “incompatibilidade” entre a Noruega do dramaturgo e o “seu” mundo: o sertão.

Entre as leituras desse período, destacam-se a obra de Camões assim como Dante Alighieri que acabou influenciando as produções suassunianas com a exploração do tema do pecado e as histórias bíblicas em face da questão do purgatório. Como se pode perceber Ariano já desfrutava de um conhecimento considerável de prosa e poesia nacionais e internacionais. Quanto às características de *Noturno*, Newton Júnior (1999, p.30) destaca: “A opção, em *Noturno*, é pelos versos brancos ou soltos (sem rima), mas todos heroicos (decassílabo com *icto* na sexta sílaba).”

No desenvolvimento da temática do poema, os *rastros* da influência do romantismo inglês inspiram-no no que se refere à relação entre o poeta e a natureza. Esta não se apresenta como uma simples paisagem, mas como suscitadora de imagens diversas, transcendendo o poeta. *Noturno* narra esta experiência evasiva mesclada a lembranças do passado em meio a uma noite de lua cheia, segue abaixo a estrofe inicial (SUASSUNA Apud TAVARES, 2007, p. 46):

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

Outro *rastro* que se apresenta em *Noturno* é o tema da morte. Concluindo o poema com o verso “Ó meu amor, por que te ligo à Morte?” (SUASSUNA Apud TAVARES, 2007, p. 47), Suassuna expõe segundo defende Newton Júnior (1999), não apenas mais uma marca do contato com o romantismo inglês, mas uma referência da formação de sua “visão de mundo trágica” explorada através de sua relação com a temática morte. Note-se que Newton Júnior (1999) procura defender uma ligação deste tema com o seu sentimento de perda, a situação de órfão paterno que demarcaria a vida é um argumento constante para justificar os rumos da carreira literária de Suassuna.

Passado o momento de estreia literária, Ariano ingressou na Faculdade de Direito do Recife em 1946, onde encontrou um ambiente intelectual propício para desenvolver sua criação literária. No que se refere à escolha pelo curso de Direito, o escritor ressalta que a opção se deu no sentido de oferecer o título de doutor à sua mãe, mas como verifica Bráulio Tavares (2007, p. 49) a aparente posição de “desdém” tem seus exageros:

No seu estilo jocoso, Ariano Suassuna, já atribuiu sua entrada para a faculdade de Direito do Recife ao fato de que os principais cursos universitários da época eram Medicina, Engenharia e Direito, e ele teve que escolher este último porque não gostava de olhar os cadáveres de manhã cedo nem sabia fazer contas de somar. Em todo caso, não era nada desinteressante, para um jovem de dezenove anos com ambições literárias, estudar no mesmo estabelecimento onde estudaram Castro Alves, Tobias Barreto, Sílvio Romero, Araripe Júnior, Augusto dos Anjos, José Lins do Rego e João Suassuna.

Frequentar os mesmos espaços de formação intelectual do pai tinha sua relevância em meio a um jogo de significações tramadas. Como se pode perceber, João Suassuna não é tomado/construído apenas como uma referência familiar forte, mas uma “inspiração intelectual”, equiparado aos demais escritores e pensadores que influenciaram para a formação do seu filho Ariano. Apoiando-se nessa referência paterna, Ariano gestava ao mesmo tempo a sua ideia de cultura e espaço, fundamentais inclusive no entendimento de sua representação do sertão.

No período da faculdade, Suassuna teve encontros fundamentais para o florescimento de sua experiência literária compartilhando de um cenário no qual as discussões sobre cultura estavam em pauta, isso “compensaria” segundo destaca Newton Júnior (1999, p. 37-38) a obrigatoriedade dos estudos jurídicos para Suassuna:

Cursavam a faculdade de Direito, na época, além daquelas pessoas que realmente tinham interesse em advogar, muitas outras interessadas nas chamadas ciências humanas, em letras e artes, e que, por falta de opção, pela inexistência de cursos específicos na área de interesse, terminavam por ingressar no Curso de Direito. [...] É na Faculdade de Direito que Suassuna passa a conviver mais diretamente com um grupo de pessoas interessadas em pintura, literatura, teatro e outras artes, em geral.

Nessa época o teatro recifense estava em crise, a principal companhia era o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) que como o próprio nome indica era realizado por amadores oriundos da “elite recifense”. O TAP buscava atualizar o teatro de Pernambuco alinhando-o as produções e ao ambiente cultural dos centros do país, o objetivo era educar as elites para o teatro através da encenação de obras clássicas. Neste clima, retomou-se na Faculdade de Recife, o TEP, o Teatro de Estudantes de Pernambuco procurando construir-se combatendo as posições do TAP¹. Logo, Hermilo Borba Filho é convocado a ingressar na faculdade para coordenar o TEP e lança a perspectiva de levar o teatro ao povo e conectá-lo a

¹ Sobre o ambiente do teatro no Recife nas décadas de 1940-50 ver *O Brasil dos Espertos* de Eduardo Dimitrov (2006).

produção da nacionalidade inspirado nas ideias do espanhol Frederico Garcia Lorca. Portanto, se o TAP buscava associar-se a elite, o TEP defendia uma aproximação com o “povo”, como indica Tavares (2007, p. 50) a recriação desse grupo atendia as necessidades desse contexto:

O grupo que retomou o nome de TEP naquele momento surgiu como uma atividade extracurricular para sustentar a Campanha do Educandário Gratuito. Hermilo que não estudava na Faculdade, foi chamado devido a sua experiência teatral prévia.

Utilizando como palco, as mesas da biblioteca da faculdade, o TEP estreava com a encenação da peça *O Segredo*, de Ramon Sender, logo de modo itinerante levavam teatro gratuito a espaços como presídios, fábricas e orfanatos. Além disso, a companhia era espaço de discussão dos mais diferentes campos das artes inclinados a refleti-los, tomando-os como inspiração as raízes da cultura brasileira. Como analisa Maria Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 39):

O principal compromisso do TEP, no plano literário e teatral, é com a cultura popular nordestina. E o primeiro trabalho realizado é uma pesquisa, uma descoberta atenta e apaixonada da poesia e dos artistas populares.

A ideia de um teatro ambulante com a criação de um palco móvel foi inspirada em Garcia Lorca e assim surgia o projeto a “Barraca” que teve apoio da base naval para a construção de sua estrutura física. A “Barraca” inaugurada em maio de 1948 teve encenada pela primeira vez na segunda parte de seu programa uma peça de Suassuna: *Cantas as Harpas de São*². Por dificuldades de locomoção do palco “móvel”, o projeto a “Barraca” foi encerrado. Contudo, encontro e a influência de Lorca foram fundamentais não apenas ao TEP como um todo, mas em especial a Ariano Suassuna que costuma atribuir ao contato com a obra deste poeta e dramaturgo espanhol, uma reviravolta no seu olhar sobre a literatura popular do Nordeste. Sendo assim, reforça Bráulio Tavares(2007, p.52):

Através de Hermilo, Ariano tomou conhecimento da obra de Frederico Garcia Lorca, que lhe produziu um impacto de reconhecimento, com suas planícies áridas, sua Andaluzia repleta de mitos, ciganos, cavaleiros, tipos populares, e suas memórias de um passo castelão e heroico. Para o TEP Ariano escreveu em 1947 sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*.

² Reescrita tempos depois sob o título de *O Desertor de Princesa*.

Deslumbrado com o universo poético de Lorca, Suassuna passa também a utilizar as fontes da literatura popular para compor suas obras: as narrativas populares de origem medieval e/ou barroca da ibérica. O mergulho nessas histórias, na variedade de seu repertório foi decisivo para Suassuna assumi-las como inspiração para as suas produções. No encontro com a magia e as possibilidades da cultura ibérica evocada por Lorca, Suassuna parece encontrar o caminho que demarcaria toda a gestação de sua autoria, seja em seus temas ou mesmo na sua estética norteadora: a literatura popular.

Cabe lembrar ainda que na busca por produzir um teatro “do povo” e/ou “popular”, o TEP passou a realizar pesquisas sobre as manifestações da cultura popular com o objetivo de educar o povo para o teatro a partir dos seus próprios temas. É nesse sentido, que Suassuna prioriza sua atenção à literatura popular, ressaltando o fato de que essa fonte possuía um espaço próprio de ocorrência: o sertão do Nordeste. Da obra de Lorca, Ariano apreende a concepção de que toda arte liga-se a um lugar, é nesse sentido que ele relaciona a obra de Cervantes à Espanha, por exemplo. Nesse momento, a fórmula sertão-literatura popular passa a relacionar-se de maneira mais direta a visão de arte e cultura e ao esforço de escritura de Ariano Suassuna.

Dando continuidade a “trama encantada” de sua vida pessoal e sua formação intelectual, Suassuna retorna aos contatos iniciais que teve ainda menino com a literatura de cordel no sertão através da biblioteca paterna e foi “detectando” a permanência das histórias e características dos romances ibéricos nos folhetos do sertão que ele passa a tomá-las como ferramentas balizares na produção de seus poemas e romance, mas especialmente de seu teatro. Além disso, elegeu os folhetos populares como base inspiradora para o desenvolvimento do Movimento Armorial e em meio a esses projetos figura o sertão como palco dessas referências.

Segundo Newton Júnior (1999) datam desse período na faculdade de Direito e do TEP, os primeiros poemas³ de Ariano ligados ao que costumou conceituar como “Romanceiro Popular Nordestino” que eram publicados em suplementos literários de jornais do Recife e também na revista fundada pelos estudantes de Direito, intitulada *Estudantes*.

Percebe-se, portanto um tráfego do romantismo inglês à poesia de Garcia Lorca, que uma vez apresentados por Hermilo Borba Filho, permite os primeiros diálogos de Suassuna com o uso “erudito” das fontes “populares”. Voltando-se a literatura dos folhetos populares, buscava aproximar-se ainda mais da figura do pai, João Suassuna, que ele faz

³ Entre esses primeiros poemas destacam-se *A Morte do Touro Mão de Pau*, *Beira-Mar*, *Os Guabirabas*, *Encontro*, *A Barca do Céu*, dentre outros.

questão de ressaltar como admirador de poetas populares e cantadores e que por tal motivo “escandalizou” muita gente promovendo várias cantorias no Palácio da Redenção quando presidia a então província da Paraíba. (NEWTON JÚNIOR, 1999). Ainda na época do TEP, Ariano organiza a exemplo do pai um encontro de cantadores no Teatro de Santa Isabel no Recife, datam desse período também os seus primeiros poemas inspirados também em torno das fontes populares.

Alguns estudiosos, especialmente Carlos Newton Júnior (1999), procuram construir um viés explicativo para a obra e o discurso de Ariano voltado para a detecção de uma “visão trágica” argumentada pelo “trauma da morte do pai”. No teatro essa referência esteve presente especialmente em suas primeiras peças que revelam uma visão trágica do mundo. Seguindo esse esquema de significações justificado pela perda de João Suassuna, Newton Júnior (1999) destaca que a guinada para o cômico virá apenas com o *Auto da Compadecida* ressaltando-a ainda como se constituísse uma tentativa de superação da perda paterna por Ariano. A produção teatral colocava ainda em prática a atitude de aproximação com as formas e histórias da literatura popular e também a escolha do sertão como protagonista, espaço-síntese dos dramas humanos, cenário privilegiado de seu engenho nas tramas literárias.

O sertão e a literatura popular já orientavam, portanto a sua primeira peça *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), escrita para concorrer ao prêmio Nicolau Carlos Magno, promovido pelo TEP e do qual acabou vencedora. Nessa peça inaugural do teatro suassuniano, os problemas morais ligados à honra e ao problema da luta pela terra bem como a ênfase na questão da sobrevivência tornou secundária a ação passional. Como cenário dessa tragédia humana está o sertão em todos os seus dramas como é ressaltado nas falas de um de seus personagens, o Juiz: “Aqui é o sertão, um tabuleiro de serra do sertão. O sol de fogo de dia e o frio da noite, pedras, bodes, Cabras e lagartos, com o Sol por cima e a terra parda embaixo. (SUASSUNA, 2006, p. 38) E acrescenta: “Pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão das terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a guerra e a morte, tudo o que é elementar no homem está presente nesta terra perdida.” (SUASSUNA, 2006, p.40).

Nessa mesma época conhece casualmente na rua a recifense Zélia de Andrade Lima, com quem viria a casar uma década depois. A primeira frase dita por Suassuna à Zélia é transcrita no seu primeiro romance *A História de Amor de Fernando e Isaura* (1956) também no diálogo do casal protagonista: “Você não se importa de me conhecer assim, sem ninguém para nos apresentar?” Segundo ressalta Tavares (2007, p 53), “o casamento ainda tinha de esperar por certo tempo, para não fugir a tradição sertaneja de noivados longos”. Como se

pode perceber, Suassuna busca demarcar simbolicamente os acontecimentos de sua história pessoal ao longo de sua obra, isto ocorre com frequência em relação às datas de início e término de escritura, lançamentos, publicações dentre outros. Tudo parece adentrar num campo simbólico marcado por aquilo que Ariano elege como significativo para seu discurso e na sua obra.

Os anos seguintes ao TEP foram de intensa produção literária, Suassuna publicava poemas em jornais e revistas e ao mesmo tempo escreveu duas peças, *Homens de Barro* e *O Auto de João da Cruz*, já inspiradas em folhetos de cordel, esta última, ganhou em 1950 o Prêmio Martins Pena, da Divisão de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco.

Quando concluiu o curso de Direito em 1950, Suassuna descobriu que havia contraído tuberculose e foi passar um período em Taperoá. Hospedado na casa de uma tia, aproveitou o tempo dedicando-se à leitura e à escrita, pois segundo reforça Idelette Santos (1999, p.106), “para Suassuna, o sertão é refúgio e alimento espiritual, esconderijo e inspiração.” Nesta “trajetória de encantamentos”, aos poucos o sertão começou a ocupar espaço na cena de escritura de Suassuna, assumindo a feição já desejosa de um “Reino” ainda que literário. De lugar de inspiração ele passa a protagonista na construção da representação.

Ainda em tratamento contra a tuberculose em Taperoá, Ariano conta que quando soube que ia receber a visita da noiva Zélia acompanhada de Dona Rita e os irmãos Marcos, Selma e Germana e para receber o grupo, criou um entremez para mamulengo intitulado *Torturas de um Coração* ou *Em Boca Fechada não Entra Mosquito* (1951) encenado por ele mesmo, acompanhado pelo terno de pífanos de Seu Manuel Campina. Esta peça curta, em apenas um ato marca a entrada do teatro de Suassuna no gênero cômico e serviu como ponto de partida para composição de *A pena e a lei*, uma de suas peças mais importantes.

Recife: o “exílio” para o sertão surgir no teatro?

Apesar de tornar o sertão o grande espaço protagonista e referencial ao longo de toda a sua obra, Ariano Suassuna escolheu como espaço de produção e comunicação de seu discurso o Recife. Oriundo de uma familiar dos sertões paraibanos, o espaço que ele escolheu para construir sua autoria foi à capital pernambucana e fez dela sua “capital de criação literária”. O espaço recifense lhe proporcionaria o ambiente propício para a sua construção e ascensão intelectual, política e artística.

Depois da temporada em Taperoá, Suassuna volta ao Recife em 1952 e já formado em Direito procurou o amigo Murilo Guimarães para trabalhar em seu escritório de advocacia. Nessa época escreve *O arco desolado*, baseado na mesma lenda que inspirou Calderón de La Barca no seu *A vida é sonho*, esta peça de Suassuna acabou por receber Menção Honrosa no Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

Os anos 1950 e 1960 são de intensa produção teatral, inspirado na literatura popular e já filiado ao sertão Suassuna vai montando aos poucos sua *cena de escritura*. Nesse contexto, ele integrou mesmo que informalmente outro grupo que contava com remanescentes da fase na faculdade de Direito e do TEP. Esse grupo concentrava-se em torno de uma editora montada por eles no bairro do Espinhara, no Recife, *O Gráfico Amador*, e que permaneceu ativa entre 1954 e 1961. O livro *Ode*, de Ariano Suassuna, está entre aqueles publicados n’*O Gráfico Amador*. Tal livro foi o primeiro publicado por Suassuna e é constituído por um único poema, *A Laurênio* e teve duas edições em 1955, a primeira com doze exemplares e a segunda e última com pouco mais de vinte e cinco exemplares, como salienta Newton Júnior (1999). As edições do *Gráfico Amador* eram artesanais e o grupo se desfez quando alguns de seus integrantes se mudaram para o Rio de Janeiro. E assim, Bráulio Tavares (2007, p. 58-59) conclui sobre o papel tanto do TEP quando d’*O Gráfico Amador* na trajetória de Suassuna:

Foram dois grupos em que Ariano Suassuna, na fase crucial entre os vinte e trinta anos, não apenas criou suas primeiras obras teatrais e poéticas, mas encontrou ambiente ideal para exercitar seu temperamento gregário, polemizador, afeito tanto à troca de ideias quanto à provocação verbal.

A trajetória de formação intelectual de Suassuna é marcada por diversas polêmicas que são frutos do “fechamento” que vai se operando aos poucos em sua visão de arte, cultura, política e espaço. Voltando ao *Gráfico Amador*, segundo indica Idelette Santos (1999), foi a pedido dessa editora e para um grupo de teatro que reunia especialmente alunos de colégios, o Teatro Adolescente do Recife, que Suassuna escreveu a peça que lhe subsidiou uma projeção imediata.

De poeta quase desconhecido, de um livro publicado, mas que passa quase que imperceptivelmente pelo público, Ariano começa a gestar as bases de seu reconhecimento através da faceta de dramaturgo. Tal reconhecimento veio com o *Auto da Compadecida*, que escrito em 1955, foi montado em 1956 pelo Teatro Adolescente de Recife no Teatro de Santa Isabel sob a direção de Clênio Wanderley. Todavia o alcance do sucesso veio com a

encenação feita pelo mesmo grupo no Rio de Janeiro durante o *I Festival de Amadores Nacionais*, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, na ocasião a peça ganhou a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e o texto acabou sendo publicado naquele mesmo ano.

O *Auto da Compadecida* foi concebido com base em três narrativas dos folhetos de literatura popular do Nordeste: *O castigo da soberba*, *O enterro do cachorro*, fragmento de *O dinheiro* de Leandro Gomes de Barros, e na *História do cavalo que defecava dinheiro*, registrada por Leonardo Mota. Protagonizada por João Grilo e Chicó, dupla de tipos circenses tradicionais, batizada pelo povo de “o palhaço e o besta”, esta peça colocou em cena os elementos que marcam a cena de escritura suassuniana: as histórias dos folhetos dos cordéis, a memória pessoal e a referência ibérica.

Ressaltando a perspectiva da superação de uma visão trágica do mundo, Newton Júnior (1999, p. 156) informa que os tempos no *Gráfico Amador* e o conselho do amigo João Cabral de Mello Neto de explorar o riso o com base no humor das histórias populares, tenham surtido seus efeitos sobre Suassuna que no *Auto da Compadecida* demarca sua guinada rumo ao cômico:

É a sua primeira grande comédia já que, até então, seus trabalhos ligados ao cômico eram entremezes para mamulengo, peças curtas, de único ato. Com o **Auto da Compadecida**, o autor, que traz em sua personalidade uma forte marca trágica, parece descobrir o riso como alternativa para antepor ao absurdo da existência humana, cercada de morte por todos os lados.

O *Auto da Compadecida* traz a tona outro ingrediente ao conjunto da obra suassuniana: a presença feminina. Nossa Senhora, a *Compadecida* no auto, é uma das figuras bases do catolicismo, nela está representado o ato de perdoar, face explorada por Suassuna na peça. O perdão se faz presente na “trama de encantamentos e dramas” como mais um *rastro* da presença do pai em seu discurso, a eterna busca por reencontrá-lo, redefini-lo em sua cena de escritura, o que acaba por corroborar na representação que produz acerca do sertão, esse como espaço de penitência, esperança e dor. O tema do perdão interliga-se também a reaproximação do autor com o catolicismo, suas imagens e discursos já que Ariano tinha formação protestante. Vejamos como Suassuna relata-nos esse gesto de reaproximação em entrevista à edição em sua homenagem dos Cadernos de Literatura (2000, p. 27):

Eu não sei se vocês repararam, mas eu acho que o Deus dos calvinistas é excessivamente parecido com o Deus dos judeus, quer dizer, é um Deus

muito masculino e paterno. E eu sentia a falta da presença feminina e materna, da virgindade, está certo? Foi por isso que eu procurei na Igreja Católica através da figura de Nossa Senhora – e é aí que eu digo a vocês que, numa peça como *Auto da Compadecida*, a presença feminina é fundamental. Ela está lá, bastante marcada, para dar o equilíbrio, entende? Pronto. Agora vou lhes dizer outra coisa: quando eu comecei a me reaproximar da figura do Deus Criador, me faltava uma coisa – me faltavam as mulheres. Foi nisso que minha mulher, Zélia, desempenhou um papel importantíssimo – e ela era católica. Nesse plano do catolicismo foi fundamental pra mim um colega chamado Carlos Frederico do Rego Maciel (ele era primo de Marco Maciel). Católico absolutamente convicto, ele era ridicularizado em toda a universidade – mas sustentava a sua posição com bom humor e aquilo me tocava bastante. Então, quando fui me crismar, chamei o Carlos para padrinho.

Religião, romanceiro popular, circo, sertão, riso: elementos que se colam nas falas do *Auto da Compadecida*. Esta peça exemplifica a experiência de aglutinar as várias referências que construíram a sua visão de mundo e de cultura. O sertão permanece como cenário dos dramas humanos, como porta de entrada para se refletir sobre o que o autor considera a potencialidade de nossa cultura: as manifestações populares. Nesse sentido, a aproximação do escritor e dramaturgo com a literatura popular visível em *Uma Mulher Vestida de Sol*, tem no *Auto da Compadecida* a obra “marco” no uso dos folhetos como afirma o próprio Suassuna (2008, p.177):

Não admira que *Uma Mulher Vestida de Sol* e o *Auto de João da Cruz* fossem dois marcos no caminho de identificação entre o meu trabalho de escritor e o Romanceiro. De fato, se de ambas essas tentativas resultaram peças que não renego, foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo.

Os espetáculos populares, assim como os folhetos, tiveram ainda uma importância na sua visão suassuniana acerca da construção de um teatro brasileiro com bases populares e o Nordeste, particularmente o sertão aparece como “reduto” dessas fontes:

a tradição do espetáculo popular, ao mesmo tempo que nos indica o caminho nacional de um teatro brasileiro peculiar, religa os dramaturgos, encenadores e atores à corrente do sangue tradicional mediterrâneo, da qual somos herdeiros, na qualidade de povo ibérico, negro, judeu, vermelho e mourisco. (SUASSUNA, 2008, p. 70)

O encontro com essa teia imagética que sedimenta culturalmente o sertão na visão de Suassuna aconteceu no período em que ele viveu em Taperoá. Esta ponte entre as experiências da infância e às pesquisas sobre a cultura popular já como erudito é construída por Ariano para alicerçar o modo como constrói uma narrativa de si e de sua obra paralelamente. Sendo assim, as experiências vivenciadas na infância são tomadas como capitais para o amadurecimento de seu discurso, quando foram associadas aos posteriores estudos e pesquisas que argumentam sua filiação ao sertão “mágico” dos folhetos ligados fundamentalmente às tradições ibéricas:

De fato, como acontece sempre na criação literária, é um pedaço do meu mundo interior que está no *Auto da Compadecida* – mesmo sendo o Teatro a menos subjetiva das Artes Literárias. Tudo aquilo é exteriorização de impulsos, invenções e aspirações que vivem dentro de mim. Como Severino de Aracaju, tenho impulsos frustrados de Cangaceiro, impulsos que não levo adiante, por um lado, por causa de meu Catolicismo de segunda ordem, parecido com o do Padre, e, por outro, por causa da covardia de Chicó. Chicó também vive em mim, com seus casos e histórias, às vezes possuidores de um núcleo de verdade, mas sempre *ajitados* e recriados pela imaginação de mentiroso de todo escritor. Tenho, também, algo de João Grilo e muito Palhaço e Cantador frustrado, um homem que, gostando de divertir um auditório é, porém, impedido pela timidez, e que, não sabendo enfrentar a multidão, escolheu o Teatro como a Arte literária na qual a oralidade original da Literatura mais permaneceu. E assim por diante. Mas, se isso é verdade, não é menos verdade que, em mim, a imaginação criadora sente verdadeira necessidade de trabalhar com as raízes fincadas nessa inesgotável e rica fonte brasileira que é o Romanceiro Popular Nordestino. É que também acredito – tanto com a cabeça quanto com o sangue – que só assim e que tenho garantia da *aprovação coletiva*, que o Povo brasileiro dá aos *folhetos*, e a segurança de estar ligado a uma corrente literária que me identifica, ao mesmo tempo, com o Povo e com a tradição mediterrânea e ibérica que forma o núcleo da Cultura brasileira. (SUASSUNA, 2008, p. 187-188).

Nesse sentido, Newton Júnior (1999), destaca um fato interessante, no mesmo ano em que escrevera o *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna promoveu uma seleção dos poemas que vinha compondo desde 1945, atribuindo-lhe o título de *O Pasto Incendiado*. Como se percebe no próprio título, o sertão inspira e entremeia as produções do autor nos mais diferentes campos das artes, contudo, a publicação deste projeto acabou não ocorrendo, o livro continua “íntacto”, datilografado, com epigrafe, sumário e encadernado artesanalmente. Entre os poemas contidos nele, estão *Noturno* e os primeiros com inspiração na literatura popular.

O teatro adquiriu importância por ter alargado o alcance do discurso de Suassuna, visto que o início da vida literária com a poesia é interpretado como ainda marcado pela

dificuldade no tratamento das marcas de sua história pessoal. (NEWTON JÚNIOR, 1999). Marcas estas, que no teatro são “silenciadas”. O fato é que o sucesso alcançado pelo *Auto da Compadecida* parece ter estimulado Suassuna a continuar dedicando-se ao teatro. Ele produziu então uma sucessão de peças⁴ e entremezes que vieram a consolidar o seu papel na construção de uma nova dramaturgia nordestina, nela o sertão ocupa e ao mesmo tempo torna-se a cena, permeado pela imagética dos folhetos populares:

É verdade que devo muito ao Teatro grego (Homero e Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e sobretudo ao ibérico. É verdade que devo, ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste – principalmente a José de Alencar, Sylvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente Luís da Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do Próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com o qual tive estreito contacto desde a minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba. (SUASSUNA, 2008, p. 179)

Como destacou Eduardo Dimitrov (2006), as peças de teatro de Suassuna, não somente o *Auto da Compadecida* também revelam um tanto dos *rastros* de uma identidade construída em amplo diálogo com uma memória familiar. Já no teatro, Ariano começara a expor paulatinamente a sua visão de mundo, não somente no tocante aos caminhos estéticos que segue, mas, sobretudo, aos meandros ideológicos que o envolvem. No teatro o espaço privilegiado é o cenário rural ambientado sempre no sertão, especialmente em Taperoá. Portanto, o sertão encontra-se equiparado a um modelo idealizado de espaço rural, movido pela tradição, pela referência de outrora, por uma religiosidade cristã, lugar propício para se dramatizarem as grandes questões humanas, desde o pecado até o a ideia de céu e inferno, justiça e injustiça, sangue e honra. Muitos esquemas dicotômicos estão presentes no teatro suassuniano, utilizados e justificados como explicativos de sua história familiar.

Nesse ambiente arquitetado pelo teatro suassuniano, surge o “amarelinho”, o equivalente ao “malandro”, aquele personagem típico de seus atos teatrais, “o esperto”. A esperteza que aparentemente caçoa da ordem, na realidade se demonstrará sua reafirmadora em histórias onde a comicidade por vezes oculta o verdadeiro desejo: a conciliação. Sim, pois a obra de Ariano tem o nítido anseio de fundir, unir, equipar, igualar extremidades, oposições, contrastes. Os espertos do teatro suassuniano, tal qual João Grilo, constroem através de suas

⁴ O período ávido de seu teatro produz peças como: *O Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957), *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* (1958), *A Pena e a Lei* (1959) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960).

“astúcias” uma ponte de conciliação com a ordem que os oprime e imprime a miséria. A dura realidade do sertão é a fonte de resistência do homem que lá vive e sobrevive através de suas espertezas negociações que estabelecem a conciliação, a “continuidade harmônica” dentro de uma desarmonia.

Cabe lembrar ainda que o teatro de Ariano dá continuidade as propostas do TEP, explorando a cada criação aquilo que defende como um conjunto de manifestações populares do Nordeste. Como veremos adiante, esta perspectiva balizou a construção do Movimento Armorial durante a década de 1970.

A importância do Recife na trajetória intelectual, pessoal e política de Suassuna é notável. Digamos que a cidade, tida pelo próprio Ariano como a “capital do Nordeste” é o espaço que acolhe a sua visão e que permite comunicá-la, difundi-la. Recife não pode ser entendida como uma “obrigação”, mas, sobretudo, como lugar favorável para o desenvolvimento de sua obra e para a construção de seu lugar de intelectual. Muitas amizades e contatos acabaram lhe permitindo chegar inclusive ao ambiente acadêmico e político.

Da UFPE ao Movimento Armorial: o sertão-reduto

Uma nova fase se instaurou na vida de Suassuna quando em 1956 ele tornou-se professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco a convite de Luiz Delgado, abandonou a advocacia queimando, inclusive os seus livros de Direito. Paralelamente, cursou Filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco, curso que concluiu em 1960. Neste mesmo período teve suas primeiras experiências com o romance e a prosa de ficção quando aconselhado pelo amigo Francisco Brennand decidiu escrever *A História de Amor de Fernando e Isaura*⁵, uma recriação da lenda irlandesa de Tristão e Isolda baseado em um romance de Joseph Bédier e que fora publicada somente de três décadas depois.

Em 1957, Suassuna casou-se, enfim com Zélia e em 1959 com os direitos autorais de algumas peças, dentre elas o *Auto da Compadecida*, ele compra no Recife um casarão de 1870 no qual vive até hoje.

Ainda na intensa fase de produção teatral Ariano participou da criação de um novo grupo para dar continuidade as ideias iniciadas no TEP e convidou Hermilo Borba Filho para participar desse novo projeto: o Teatro Popular do Nordeste (TPN). A fundação do TPN está intimamente ligada ao contexto do teatro no Recife desde a década de 1940 com as ações

⁵ Esse romance é a única produção em todo o conjunto da obra de Suassuna que não se passa no sertão e serviu como ensaio para “testar seus esforços” rumo à sua produção maior no campo da literatura: *O Romance d’A Pedra do Reino* (1971).

do TAP voltadas para o público da elite e o ressurgimento do TEP como uma contraproposta, voltando seu projeto para as manifestações identificadas como “pertencentes” aos domínios da cultura popular. No que se refere a produção teatral de Suassuna neste contexto, Idelette Santos (1999, p.41) ressalta:

O período entre 1957 a 1962 corresponde a uma fase de intensa produção teatral de Suassuna, em que ele escreve uma ou duas peças por ano, imediatamente encenadas no Rio de Janeiro, por Ziembinski, e em São Paulo, por Hermilo Borba Filho, que “emigrou” por alguns anos. A volta ao Recife, em 1959, permite a Suassuna participar do lançamento de um novo grupo teatral, O Teatro Popular do Nordeste (TPN) [...] Recusando tanto o teatro de simples diversão quanto o puramente político, o TPN inclui em seu repertório os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, obras do Renascimento italiano, o teatro elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e de Gil Vicente, O Século de Ouro espanhol, Antonio José da Silva, Hugo, Goethe, Schiller, Martins Pena, bem como Ariano Suassuna e os jovens autores da época, Osman Lins e Luiz Marinho. Assumindo, por sua vez, o papel de centro cultural, que tinha caracterizado o TEP e o Gráfico Amador, o TPN desenvolve múltiplas atividades formadoras. Mas aparecem divergências que levarão Suassuna a separar-se do grupo.

O TPN teve o seu nascimento filiado a jogos dicotômicos pontuais, a primeira atitude foi privilegiar a cultura popular em detrimento do modelo elitista proposto e articulado pelo TAP e que na obra de Ariano teve no *Auto da Compadecida* um exemplo dessa reação ao teatro proposto pelos amadores em Pernambuco. A segunda atitude constou em afirmar-se dentro da lógica delineada pelo TEP, ou seja, o prevalecer da cultura popular e a ideia do povo, mas além disso outra questão orbitava no TPN: a oposição cultura popular arte engajada. Tal ranço de cunho ideológico marcava as diferenças entre a perspectiva defendida pelo Movimento de Cultura Popular (MCP) e as ideias do TPN.

Fundado em Recife ainda na década de 1960, com o apoio do então prefeito Miguel Arraes, o MCP integrava o cenário de discussões sobre educação e cultura popular no Brasil. Entre os seus fundadores estão intelectuais pernambucanos como Paulo Freire, Germano Coelho, Hermilo Borba Filho, Luís Mendonça e Ariano Suassuna. Dentro do movimento existiam, porém vertentes opostas. O grupo integrado por Paulo Freire pregava a educação para o desenvolvimento da cultura, entendendo poder desalienar a sociedade, especialmente os mais pobres e sem acesso ao conhecimento. Outro grupo, inspirado numa visão romântica, tomava a cultura popular como guardião da cultura brasileira e, portanto de sua autenticidade enxergando o Nordeste como reduto dessas manifestações populares a serem preservadas e comunicadas. Diante deste contexto, notamos que a discussão sobre

cultura popular não estava longe do discurso e das buscas intelectuais de Suassuna. Como resume Moraes (2000, p.95-97):

Ariano Suassuna foi sócio fundador do MCP; porém dele se desligou mais tarde, pois discordava da concepção de arte dirigida, ou melhor, da elaboração artística como instrumento de um projeto político ou educacional. Suassuna, em 1963, num artigo de um jornal pernambucano fez crítica aos educadores envolvidos com a cultura popular. [...] Tecendo referências da cultura popular com a “conscientização política”, Ariano aponta como equívoco compreender a cultura popular como popularização da cultura. [...] Em várias ocasiões, Ariano demonstrou que era contra as posições do engajamento político nas manifestações artísticas. Defendia o lúdico como ponto de partida para a criação, contrariamente à posição de outros intelectuais, que colocavam a necessidade de priorizar a veiculação da consciência política através da criação artística. Em busca da beleza plena de um sentido nacional e retomando a cultura popular, em outubro de 1970, Ariano Suassuna, juntamente com outros artistas e intelectuais, elaborou o que veio a ser conhecido como o Movimento Armorial. Embora se contraponha ao compromisso de pôr questões políticas expressas na arte, posição defendida por grupos de esquerda, o Movimento Armorial estava também empenhado na “conscientização” dos valores culturais brasileiros baseados na cultura popular.

O fim do TPN está associado à mistura desses pontos de vistas por alguns de seus integrantes, neste caso Hermilo Borba Filho que se aproximava do teatro de Bertold Brecht no seu viés anti-ilusionista, no enfoque a forma engajada de teatro. O engajamento artístico não era bem visto por Suassuna, que apesar de ter sido sócio fundador do MCP no Recife, não mantinha uma perspectiva alinhada ao grupo. Este é, portanto uma das razões para o desmanche do TPN.

A divergência repousava no modo de ver e conceber o teatro enquanto expressão artística. Contra o teatro considerado por Suassuna como “frio”, analítico e ilustrado por ideias abstratas, ele apresentou a sua concepção teatral que consegue “perturbar” e emocionar o público ainda que assumindo e fazendo prevalecer a sua condição metalinguística e de espetáculo. Nesse sentido, Suassuna não poupou os “velhos amigos” das críticas, acusando-os – em face da postura brechtiana – de sectarismo. Segundo aponta Idelette Santos (1999, p. 42), esse clima de oposição de prismas, “precipita, talvez, a decisão de Suassuna de abandonar a escritura teatral para tentar outras experiências.” O ambiente no qual germinou a orientação estética de sua arte fora, portanto o TEP, ao *Gráfico Amador* e o TPN.

Polemista nato, Suassuna buscou demonstrar sua “independência” quanto a estes grupos pelos quais passou; o seu lugar na literatura já tinha o impulso do sucesso teatral para prosseguir em busca de consolidar-se. O sertão e o pai o acompanham nesse trajeto, o

Romance da Pedra do Reino e o Movimento Armorial seriam suas próximas grandes realizações nas quais culminariam as referências de sua memória familiar e suas opções estéticas. Os caminhos são, pois “emblemáticos”.

A década de 1960 no Brasil é marcada por movimentos políticos e culturais demasiado significativos em nossa história e esse jogo de tensões teve seus reflexos também em Ariano Suassuna e na construção do seu discurso. Apesar de definir sua situação nesse período – quando esteve na direção de cargos públicos – como “atuação em prol da cultura brasileira”, ela não deixa de contornar-se de uma “atuação política”, de um olhar e uma postura políticos. Para tanto, o próprio Suassuna (1980b, p. 03) nos apresenta uma justificativa para a posição política tomada por sua família diante daqueles acontecimentos:

De 1930 a 1945 eu ainda era menino ou estava na transição da adolescência para a juventude, de modo que minha família era quem tinha feito, por mim, a escolha. Por causa dos acontecimentos de 1930, nos quais, entre outras coisas, meu pai foi assassinado a mando de pessoas que apoiavam Getúlio Vargas, éramos todos antigetulistas. Em 1945, porém eu estava já querendo começar a pensar por mim próprio. Além disso, surgira uma cisão nas forças políticas e militares que tinham liderado a Revolução de 1930, ficando, de um lado, políticos civis, como Getúlio Vargas e militares como João Alberto; e, do outro, políticos como Carlos de Lima Cavalcanti e militares como aqueles já citados – Juarez, Cordeiro, Eduardo Gomes etc. Assim, se a maioria da minha família se inclinava para estes últimos – udenistas e egressos da revolução de 1930 – eu podia perfeitamente, sem que isto implicasse em qualquer traição a ela e à memória de meu pai, tomar o caminho oposto.

A política para Suassuna é definida um tema “delicado” de tratar tendo em vista os “traumas pessoais” pelos quais passou com a perda do pai. No trecho acima ele justifica essa dificuldade, a tensão entre permanecer fiel às suas “origens”, ao seu lugar familiar e social e ao mesmo tempo a verificação de certas afinidades entre seu pensamento tocava com relação às posturas aparentemente “contrárias” àquelas defendidas pela família.

Disfarçado no conceito de nacionalismo acabaria se revelando um posicionamento político conservador por parte de Ariano, fazendo notar as marcas de seu lugar social: as elites. Mesmo que através da arte procurasse se “aproximar” do povo através de seus temas e manifestações, Suassuna não deixou de manifestar uma visão política alicerçada por uma “visão de cima”. É essa postura, aliás, que em termos de política pautará todas as suas críticas em relação a Juscelino Kubistchek, acusando-o de entreguismo. Ao mesmo tempo, tinha amplas reservas com relação à esquerda brasileira, que julgava ter uma “postura irresponsável” influenciada pelo contexto internacional envolto pelo “revolucionarismo pró-

Cuba”. Não agradava a Suassuna a “perseguição” segundo ele empreendida pelos esquerdistas, às Forças Armadas, com as quais o escritor sempre simpatizou e depositou esperanças no rumo da política brasileira.

“Rei dos sistemas binários”, defensor de suas mais improváveis fusões, Ariano defende ter uma “maneira moderada” de opinar sobre política e que seria resultante do choque entre os acontecimentos de 1930 no interior de sua família e os seus posteriores desdobramentos. É esta tal “postura moderada” que “assegura” manter-se confiante até o fim no projeto político das Forças Armadas até quase o fim da ditadura militar. Confiando no prevalecer do que ele identificava como a “ala nacionalista” das forças armadas, Suassuna apoiou o movimento de 1964, que uma vez vitorioso, acabou o surpreendendo:

Por isso, surgindo o Movimento de 64, eu e outros como eu – surpreendidos e perturbados pelo inesperado rumo dos acontecimentos – permanecemos, ante ele, em situação de expectativa. Quanto a mim, pessoalmente, sucedia um fato que, hoje, procurando analisar sua origem psicológica, encontro como resultante da situação de 1930. Tendo aberto os olhos para o mundo através do assassinato de meu Pai, me habituei, a desde a infância a simpatizar mais com os derrotados e com a oposição do que com os governos vitoriosos. (SUASSUNA, 1980b, p.03)

É interessante notar que Suassuna não se refere à ascensão política dos militares como “golpe”, mas sim como o “movimento de 1964”. “Vitorioso” pela primeira vez com o êxito do movimento – e não com o “golpe” –, Suassuna teve pela frente um constante diálogo explícito ou não com o governo militar. Ainda naquela época, tornou-se membro fundador respectivamente do Conselho Federal de Cultura e do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco e foi nomeado também diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) na UFPE. A atuação nesses cargos e instituições perdurou até a primeira metade da década de 1970.

Investigando as representações da cultura popular no discurso e nas práticas armoriais, Maria Thereza Didier Moraes (2000), destaca que o período militar no Brasil é demarcado por intensas discussões acerca da cultura e identidade nacional. Este debate desdobrava-se ainda no problema da unidade nacional que girava em torno dos interesses políticos do discurso militar. O governo federal objetiva encontrar estratégias para ocultar as diferenças no interior da sociedade brasileira e, nesse sentido, o popular foi um dos elementos tomados como norteadores desse ideal de “harmonização” e integração do nacional forjando-a a partir de uma “identificação com o povo”. (MARQUES, 2008).

Portanto, era de interesse do governo militar focar a cultura popular endossando-a em seu projeto cultural para a Nação. Samba, futebol e folclore foram temas/manifestações explorados pelo discurso militar em torno da problemática da identidade nacional. Para tanto, a questão regional e a arte engajada permeavam o debate nos diferentes setores da sociedade.

É neste clima que o Movimento Armorial surge já na década de 1970, como resposta ao MCP, a crise que motivou o fim do TPN e à postura de alguns de seus integrantes, não somente com relação à cultura popular, mas também na concepção e uso da própria arte. Contudo, o desenvolvimento do movimento liderado por Suassuna não se afastava - tanto quanto defendia - de uma proposta de arte engajada.

O terreno propício para o desencadeamento do movimento foi o DEC que sob a direção de Suassuna agrupou artistas e intelectuais na pesquisa das fontes populares de cultura para a criação de uma arte erudita brasileira. O objetivo era estender esta visão de arte produzindo-a em todos os campos: na escultura, na música, na cerâmica, na dança, na literatura, dentre outros. Como veremos, o Movimento Armorial nada mais foi do que o meio para consolidar e transformar convicções estéticas particulares – neste caso, de Ariano Suassuna – em políticas públicas para a cultura.

A fonte de inspiração do movimento, seguindo a linhagem de pensamento de Ariano Suassuna foram os folhetos populares. Aliás, o próprio Movimento Armorial, surge como tentativa de criação de uma estética artística na qual a referência fosse popular. Ferramenta indispensável na criação artística e nas elaborações teóricas de Suassuna, os folhetos populares tornaram-se para os armoriais a matéria de inspiração e recriação artística. Como destaca Bráulio Tavares (2007, p. 104):

Ariano escolheu o folheto como a célula-mãe de uma nova maneira de fazer arte, de enxergar o Nordeste, de enxergar o mundo e de recriar suas formas. O Movimento Armorial nasceu de uma inspiração estética e afetiva. [...] A natureza básica do Movimento Armorial é uma escolha estética e afetiva feita por Ariano Suassuna, e abraçada por outros artistas, em maior ou menor grau, a partir dos elementos com os quais se identificam.

Essa natureza emocional só reforça o teor particular que orientou o Movimento Armorial, uma vez que o mesmo parte de convicções pessoais de Ariano e que ele foi filtrando e fechando em forma de conceito. Todavia, para além dessa defesa de um “pressuposto emocional”, a busca pelo espírito dos folhetos busca “resolver” ainda o problema da identidade brasileira. Sendo assim, o futuro da arte brasileira estava no retorno

ao passado, às referências que permitiram a fusão cultural que construiu historicamente o Brasil, segundo defende Suassuna mediante essas perspectivas o Movimento Armorial teceu o seu modelo explicativo para a história da cultura brasileira.

Este movimento artístico e cultural foi lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970, numa igreja do século XVIII no Recife, a Igreja de São Pedro dos Clérigos com um concerto “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial” executado pela recém-criada Orquestra Armorial e uma exposição de artes plásticas. O movimento realizou excursões pelo país que mesclavam esses concertos e exposições aquilo que produziam e identificavam como arte erudita com base popular: a arte armorial. Como destaca Bráulio Tavares (2007), o evento surgia como resultado do trabalho realizado por Suassuna a frente do DEC em meio às pesquisas lá realizadas e incentivadas, especialmente no campo da música. Nas artes plásticas a inspiração vinha das obras de Francisco Brennand e Gilvan Samico, mesmo sem que estes se reconhecessem como integrantes do armorial. Segundo Roberta Marques (2008, P. 107), “o DEC cumpriu o papel de laboratório de pesquisa e criação voltado para o claro objetivo de incentivar a produção artística afinada com a estética armorial” e sendo assim o Movimento Armorial consistiu num exemplo de experimentalismo e não de vanguarda.

Como indica Idelette Santos (1999), o Movimento Armorial conheceu duas fases principais, sempre partindo de seu caráter integrador das diferentes formas de arte: fase experimental (1970-1975) e fase romançal⁶ (1975-1981). A fase experimental é marcada como o momento de exposição e comunicação das primeiras ideias armoriais. Anos mais tarde, em 1974, no texto “O Movimento Armorial” que não chega a constituir-se como um “manifesto”, Suassuna procurou fazer um balanço do movimento até aquele momento além definir o seu significado e objetivo:

O movimento armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome “armorial” para denominá-lo. Acontece que sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, no Brasil a Heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da cultura popular brasileira. (SUASSUNA, 1974, p.04).

⁶ Associa-se ao fim da fase romançal ao artigo de despedida assinado por Suassuna e publicado em 1981, no qual o escritor dava por encerrada a sua carreira literária segundo ele em face da decepção pela incompreensão de sua obra ao longo do tempo.

Debruçado também sobre o problema da cultura popular e num ambiente político e cultural demarcado pela fórmula nacional-popular, o Armorial empreendeu uma leitura da identidade brasileira pautada na tradição. A aproximação erudita para com a arte popular defendida pelos armoriais se dá no sentido de recriá-la, ela tem o papel de elemento inspirador. Um dos princípios norteadores da pesquisa e da produção armorial foi o barroco, especialmente na fase experimental do movimento; para os armoriais, ele representava o “tronco ibérico” das raízes culturais brasileiras. (MORAES, 2000). A construção do conceito “armorial” na visão de Suassuna passa pelos diferentes registros históricos e culturais e, nesse sentido: “Sua literatura, seu teatro, sua poesia são tentativas de prolongar a tradição do Padre Antônio Vieira e Camões, por um lado, e dos poetas populares nordestinos por outro, bem como todos os estágios intermediários entre eles.” (TAVARES, 2007, p. 120).

A música foi um dos pontos-chave do movimento e um dos centros de atenção especial de Suassuna. O objetivo dele era produzir uma música também inspirada no universo dos folhetos enquanto representavam uma permanência de referências ibéricas, medievais e barrocas. Num estudo específico da música no Movimento Armorial, Leonardo Ventura (2007), atenta para a exploração da sonoridade no discurso armorial⁷. Segundo ele, a preocupação em produzir uma música que expressasse a identidade do espaço nordestino proposta pelo referido movimento estava baseada na corroboração de um viés originário defendido por Suassuna como *rastró* essencial da cultura brasileira: as tradições ibéricas, medievais e barrocas.

A demanda por essa música “fiel” às suas origens pretéritas era justificada, para Suassuna, diante daquilo que ele considerava a profunda “descaracterização” da cultura brasileira com a influência de outras culturas numa época onde a cultura de massa, a cultura pop, a relação arte e indústria eram cada vez mais presentes. Contrário a essas formas de expressão, Ariano criou o Armorial para reagir às fusões culturais disseminadas especialmente nas décadas de 1960-70 e, assim o escritor direcionava sua leitura do presente e do futuro voltada para a supervalorização de um “passado fundador”: o espaço-tempo ibérico do medieval ao barroco enquanto permanente no sertão do Nordeste, nas manifestações populares de sua cultura.

O movimento reacionário liderado e fundamentado por Suassuna postulava uma música que baseada no conceito de tradição tornava-se também reacionária. Como bem ressalta Leonardo Ventura (2007), a música armorial foi criada para fechar uma ideia de

⁷ Sobre a construção da identidade nordestina pela música no *Movimento Armorial* ver *Música dos Espaços: paisagem do Nordeste no Movimento Armorial* de Leonardo Ventura (2007).

sertão e de Nordeste a partir de determinados vínculos históricos e culturais defendidos por Ariano. Para buscar e representar essa musicalidade desejada, Suassuna criou o Quinteto Armorial que por discordâncias de opinião acabou se diluindo. Instaurou-se uma polêmica dentro do próprio movimento, entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, visto que, este último insistia no retorno ao uso de instrumentos “originais”, como o pífano, a rabeça dentre outros. Além dessas polêmicas internas, um dos principais embates protagonizados pela música armorial se deu com os tropicalistas cujas características e escolhas estéticas estavam em um campo oposto às perspectivas armoriais.

Nesse sentido, Leonardo Ventura (2007), ressalta como a vertente tropicalista e a armorial rivalizaram uma disputa de representações espaciais e musicais no ambiente cultural brasileiro da década de 1970. Enquanto os tropicalistas seguiam uma inclinação mais cosmopolita associada ao mundo urbano e a valorização do caráter heterogêneo, os armoriais pautados na defesa das tradições e alicerçando sua criação artística no mapeamento das raízes culturais brasileiras, direcionavam seu olhar ao elogio do mundo rural “autêntico” e “intocado” pelo dedo deformador da modernidade capitalista. A dicotomia rural *versus* urbano ganhava, portanto seus representantes no campo da música. A obsessão pelo “fechamento” cultural não só do sertão ou do Nordeste, mas do Brasil permeará todas as fases do Movimento Armorial. (VENTURA, 2007).

Encerrado esse período experimental do movimento, surge a “fase romançal” alicerçada por mais um cargo público exercido por Suassuna, quando em 1975 assumiu junto à prefeitura de Recife o posto de secretário de Educação e Cultura. Como na fase experimental, a fase romançal é marcada pela apresentação ao público da recém-criada Orquestra Romançal no Teatro de Santa Isabel em dezembro de 1975, desta vez com os instrumentos sugeridos por Suassuna. Na visão de Newton Júnior (1999), esta fase revelar-se-ia como uma das mais fecundas do movimento, com o trabalho da Orquestra Romançal e o lançamento do Balé Armorial que acabou originando o atual Balé Popular do Recife.

Nesta fase romançal, o barroco cedeu lugar ao popular como protagonista da produção e inspiração armorial. Se com o barroco os armoriais detectaram as referências ibéricas de nossa cultura, o popular lhes proporcionava a verificação de uma continuidade ativa dessas referências, recriando-as, interagindo com as mesmas nos folhetos populares espalhados pelo Nordeste ainda nas décadas iniciais do século XX, especialmente no sertão. (SANTOS, 1999). Para Suassuna, essa arte popular rica em referências, criatividade e autenticidade era alvo de discriminações por parte dos setores acadêmicos bem como pela esquerda brasileira.

Para Roberta Marques (2008), os cargos públicos que Ariano exerceu facilitaram o implemento das ações culturais desenvolvidas pelos armoriais, o próprio cargo como secretário de educação e cultura do Recife na gestão de Antônio Farias representou a própria continuidade do Movimento Armorial através dos incentivos financeiros que obteve. Sendo assim, o cargo pareceu oportuno, pois Ariano:

[...] vê neste convite a possibilidade de continuar as investidas em uma arte armorial, sob o argumento de criar uma dança, um teatro, um romance ou um cinema “autenticamente brasileiro”. Isso porque o interesse de Antônio Farias, afinado também com a tônica do Governo Geisel e do Ministério da Educação e Cultura de Ney Braga, era apoiar iniciativas que dessem continuidade ao destaque que, por exemplo, fora dado pelo Movimento Regionalista ao Recife. (MARQUES, 2008, p. 108-109).

Para Antônio Farias o objetivo era recuperar o papel do Recife como centro aglutinador de intelectuais e artistas preocupados em defender e construir uma leitura da identidade brasileira pautada na tradição. Ariano Suassuna como herdeiro das elaborações regionalistas e alinhado a elas pela valorização da tradição se mostrava o interlocutor ideal para divulgar uma noção de homogeneidade nacional e regional, a arte armorial seria o espelho para onde todas as imagens convergiriam. Portanto, como nos lembra Roberta Marques (2008, p. 105-106) as ações para a cultura empreendidas por Ariano “foram guiadas pelas suas concepções, e não são poucas as críticas em relação como um secretário que privilegiou (com dinheiro público) suas convicções estéticas”.

Além do apoio e estrutura oferecidos pelo governo municipal de Recife, no plano federal, o discurso do então ministro Ney Braga se alinhava, aos pressupostos defendidos pelos armoriais. Predominava, por exemplo, a fórmula nacional/espontâneo/passado. Logo, evidenciava-se uma aproximação entre o discurso da Política Nacional de Cultura (PNC) e o Movimento Armorial, especialmente no caráter “mestiço” de nossa formação cultural:

A PNC também enfoca essa mistura racial e cultural, estando muito próxima também do pensamento armorial quanto às suas ligações com a construção de uma cultura brasileira, referenciando-se nas misturas culturais ibero-mouras, negras, índias, na formação do que Suassuna nomeia de “ser castanho”. [...] Decorre que o “popular” fica como a fonte da autêntica brasilidade, expressa por um conceito de cultura que abrange principalmente as produções artísticas e artesanais. (MORAES, 2000, p. 82-83).

Desse modo, o caminho para a arte e a cultura brasileira proposto pelos armoriais se conectava a tônica militar, visto que, se o governo federal buscou forjar a identidade

nacional a partir da ideia de integração, o armorial estendia essa integração ao campo das artes e como define Moraes (2000, p. 40):

Esse caminho (à guisa de comparações com a integração nacional) será o da integração. De certa maneira, o Movimento Armorial pretendeu trilhar esse caminho, permeando várias fontes culturais, reunindo o popular e erudito, buscando e desenhando as tradições brasileiras.

O desenho dessas tradições brasileiras tinha como fonte a cultura popular que a serviço de uma visão integradora disponibilizava para uma elite intelectual e política os elementos tomados como oportunos para forjar uma identidade apoiada no que seriam os “símbolos nacionais”. Logo, a cultura popular é equiparada à tradição numa leitura harmonizadora da identidade brasileira. Vejamos como se construíram as simbologias armoriais emaranhadas em espaços, memórias e discursos específicos.

Nos armoriais, Segundo afirma Idelette Santos (1999), a busca pela infância obsessiva é a via de acesso à cultura popular. Pautado na tradição, recriada em face de uma inspiração barroca, o movimento elegeu um centro gravitacional de onde e para onde fluiria o seu discurso de autenticidade cultural e de sua preservação “criativa”, ou seja, o reduto de nossas tradições. Esse espaço protagonista do discurso empreendido pelo Movimento Armorial é o sertão, é dele que parte e se expande uma “geografia armorial”. Cabe destacar que esse espaço atravessa toda formação do discurso suassuniano, portanto uma posição privilegiada na “geografia armorial”, logo, o lugar sentimental tornou-se também o lugar identitário da história e da cultura da nação:

Lugar privilegiado da reunião de contrários e por isso o mais representativo da cultura brasileira. Permeado de ambiguidades, o sertão é o espaço em que o escritor paraibano encontra a beleza, ainda não totalmente revelada, da nacionalidade brasileira. (MORAES, 2000, p. 158-159).

Sendo assim, o sertão é identificado como espaço da tradição no discurso armorial e por assim dizer, assumirá no discurso suassuniano metáforas diversas e polissêmicas. A tradição em Suassuna está a serviço de um projeto de reinvenção do sertão e de sua identidade no âmbito da cultura nacional. Suassuna não nega totalmente as circunstâncias que compõem as realidades do sertão, logo ele é visto como espaço massacrado pela ordem e ao mesmo tempo capaz de conviver com a mesma criando a sua própria ordem: a ordem do maravilhoso, referenciada em suas manifestações populares e principalmente no universo de sua literatura

popular. Por toda a relação que manteve desde sempre com o sertão, Suassuna o enxerga ao mesmo tempo pelos traços da morte e a possibilidade de vida, calvário para redenção.

Ainda no âmbito da tradição e demanda estética armorial que a norteia, Ariano traz à tona os traços medievais que segundo ele se perpetuam notadamente na realidade do sertão e que estão emaranhados por um olhar que privilegia o contexto rural desse espaço. O contexto mágico das novelas de cavalaria, os reinos, as lutas, a inspiração religiosa cristã, o contato cultural com árabes, judeus dentre outros povos, todos esses aspectos justificam segundo Suassuna a conexão da Idade Média européia ao contexto do sertão brasileiro. O sertão seria então, para Ariano, o lugar onde essas práticas e representações de um período específico da cultura ocidental – o Medieval – se condensariam e interfeririam na composição de sua realidade. Tal apontamento revela a tendência harmonizadora de sua obra.

Na concepção de Ariano, este conteúdo medieval⁸ é a matéria para “recriação” poética do sertão e de sua cultura, ou seja, é a metáfora que justificaria o viés de toda a sua obra: a fusão entre o popular e o erudito – ou aristocrático. A revelação de um sertão de mitos e dramas, de fantasias alucinadas em meio a realidades pouco convidativas é o aporte de Suassuna para tecer uma representação desse espaço. Tal representação está pautada na reconstrução ou mesmo redefinição da “tradição”, explicitada através de um diálogo com a memória. Suassuna toma o sertão como um lugar onde ainda se preservariam os traços marcantes da expressão da identidade brasileira e que ao mesmo tempo lhe demarcariam um “valor universal”.

Tais componentes são especialmente as origens ibéricas, em muitos aspectos àquelas que remetem ao próprio contexto medieval, ou seja, o que subsidiaria a marca de universalidade do serão e da cultura brasileira é aquilo que neles permanece como referência às tradições culturais europeias, especificamente aos valores difundidos pelo Ocidente. Para Suassuna, o sertão é o espaço privilegiado de uma continuidade histórica da cultura européia que ele afirma verificar, como destaca Albuquerque Júnior (2001, p.85), esse sertão é a parte do Nordeste que abriga tais referências ibéricas:

Um Nordeste que se liga diretamente ao passado medieval da Península Ibérica. Um Nordeste barroco, anti-renascentista, anti-moderno. A dizibilidade do Nordeste, a linguagem para expressá-lo deve ser buscada, pois, em formas teatrais ibéricas medievais, bem como nas formas populares, na tradição popular que guardaria muitas dessas formas “arcaicas”.

⁸ Sobre a medievalização do sertão na obra de Ariano Suassuna, especialmente no que concerne ao teatro ver a discussão: VASSALO, Lígia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Emaranhada na tradição de pensamento que produziu e legitimou a região Nordeste a partir de alguns códigos específicos, a leitura de Suassuna vê o sertão ao mesmo tempo como o cenário e uma dentre as várias cenas que descortinariam a “essência” da cultura nordestina. É no aparentemente “feio” e desolador que Suassuna enfatiza e defende uma imagem do belo, a riqueza e a originalidade cultural e histórica do sertão. Na metáfora do espaço pedregoso envolto de mitos, ele busca sustentar as bases de um “Reino”, “o cenário de seu Nordeste é sempre o sertão das caatingas”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 169).

Apesar de ser considerado um exemplo do desdobramento do Regionalismo Tradicionalista Nordestino liderado por Gilberto Freyre, o discurso de Ariano Suassuna lança uma perspectiva particular sobre a região. Ainda que também privilegie uma visão tradicionalista da cultura e do espaço regional, ele opta por representar aquele que considera o lado “belo” do sertão negligenciado por esse movimento. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Com o objetivo de revelar o “verdadeiro Nordeste”, Suassuna toma o sertão como metáfora explicativa da região.

Para Suassuna (2008), “tradição” e “região” são categorias que se implicam mutuamente nas perspectivas evocadas em sua vasta obra. Sendo assim, a “tradição” se definiria como recurso para “destilar” a acidez da realidade sertaneja e ao mesmo tempo permitiria evocar as dimensões míticas e fantásticas de uma abordagem “fictícia”.

Sob o efeito das considerações de Gilberto Freyre no texto da conferência intitulada *Uma Cultura Ameaçada, a Luso-brasileira*, Suassuna alerta para o impacto da reflexão freyreana que o motivou não apenas a converter-se ao catolicismo, como também a perceber a importância da preservação e uso da tradição para construir um discurso acerca da cultura nacional. Mediante estes aspectos, tradição é para ele o caminho que liga a arte à realidade, de modo a fortalecer a peculiaridade da cultura brasileira. Desse modo, salienta Ariano Suassuna (2008, p. 47):

Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser, dentro de minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade [...]

Unir tradição e popular e “recriar realidades” é o caminho que Suassuna defende para revelar o que há de universal na cultura brasileira, especialmente aquela que ele enxerga

estar manifestada no seu lugar sentimental: o sertão. Este apego à tradição e mais adiante aos aspectos que buscam dar conta dessa identificação do sertão a partir do princípio do tradicional tem seus *rastros* no consumo de memórias no ambiente familiar dos Suassunas que Ariano ao longo de sua formação intelectual e criação artística buscou recuperar como um “mundo perfeito” de valores. É a partir dessa memória que o sertão tomará na obra suassuniana as dimensões de um “espaço de saudade”.

Presente na discussão de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001), “espaço de saudade” é um conceito que remete à “invenção do Nordeste” enquanto recorte regional através da ação da memória nas produções e nos discursos de diversos intelectuais. Pautados na defesa da tradição, tais intelectuais se apoiaram na memória para dizer e tornar dita/visível a região num momento histórico brasileiro marcado pelo processo de modernização. Oriundos das elites patriarcais nordestinas que vivenciavam um declínio social e econômico, esse grupo voltou-se para o passado numa espécie de expedição por referências que alicerçassem uma reação ao efeito das transformações históricas.

Anos mais tarde, diante do esteio imagético-discursivo construído pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista do Nordeste e pautado também na defesa da tradição, Suassuna orientou toda a sua concepção de sertão defendendo-o como “último reduto” espaço-cultural da tradição, o lugar onde ainda reinariam os valores ameaçados pelo processo de modernização e é a recriação dessas referências que norteia não somente a sua perspectiva acerca da cultura regional, mas a sua própria noção estética acerca da produção artística.

Como sugere Albuquerque Júnior (2001), a ideia regional que envolve o Nordeste foi construída por várias cenas, sejam elas políticas, artísticas, sociais. Tais cenas entrecruzaram-se e geraram cenas outras, todavia, para além da verificação das compatibilidades dos olhares e das posturas daqueles que buscaram dizer e tornar dito o espaço regional existem peculiaridades que devem ser ressaltadas. Mais do que integrar o discurso de Suassuna ao *corpus* de um discurso regional partindo da constatação de suas similaridades, é preciso identificar também as suas particularidades, estas somente podem ser entendidas a partir da desconstrução de seu discurso.

O Nordeste foi historicamente construído por uma teia de representações que dialogam e ao mesmo tempo divergem entre si e o modo como essa região ainda é compreendida e interpretada tem seus *rastros* na historicidade do jogo de discursos que tornaram inteligíveis e consumíveis suas várias representações. Sendo assim, notamos que Suassuna luta para representar-se a despeito de existirem outras representações acerca da

região e a escolha do sertão como sua metáfora espacial se faz presente na montagem de sua *cena de escritura*.

A identificação do sertão de Ariano Suassuna como “espaço de saudade” em sua obra envereda-se pelos fios da memória mais especialmente no que concerne às lembranças da infância. Seguindo a lógica proposta por Albuquerque Júnior (2001), tornar o sertão “visível” pela estratégia de “dizê-lo” é uma tarefa que exige o uso da memória como ferramenta construtora de uma discursividade. A primeira evidência deve-se ao recurso contínuo da memória, principalmente no olhar que envolve esse espaço identificando-o com o tradicional e ao mesmo tempo afirmando a tradição como elemento inspirador para a “recriação da realidade”, questão essa que revela a ambiguidade do posicionamento de Suassuna.

A tônica é bem aquela assinalada por Albuquerque Júnior (2001), “construir o novo negando a novidade”, para tanto o “espaço de saudade” esteja ele no âmbito local, regional ou nacional remete, sobretudo a tentativa desesperada de recuperação via memória os “espaços paradisíacos” vivenciados particularmente na infância desses intelectuais e utilizados constantemente como motes explicativos para a construção de seus discursos sobre a realidade. Envoltos por estas recordações nostálgicas, o discurso suassuniano trabalha para valorizar uma determinada ordem social e hierarquizada nas relações de poder ameaçadas.

A memória regional foi produzida na mescla das mais diferentes memórias individuais. Memórias que partem de experiências particulares e que uma vez selecionadas passam a integrar o discurso desses intelectuais, aproximando-os e ao mesmo tempo tecendo sua diferença. Logicamente o sertão não está presente no discurso de Suassuna inocentemente, ao longo de sua obra esse espaço vai se consolidando como uma de suas principais problemáticas. Ou seja, Suassuna não está “deslocado” do debate regional, ao contrário, nele se insere, tomando o sertão como aporte espacial e sentimental na construção da identidade.

Foi no sertão que o escritor afirma ter travado os encontros fundamentais para a formação de seu discurso e que ao longo de sua trajetória intelectual teriam inspirado sua reflexão acerca da produção de uma cultura nacional de bases “autênticas”, apresentando com o Movimento Armorial a importância estética no conceito e na produção da cultura.

O período de sua formação (Faculdade de Direito, TEP, TPN, O Gráfico Amador) contribuiu para o florescimento de suas ideias de arte e cultura e ao mesmo tempo balizou a sua atuação no campo cultural através dos cargos públicos que exerceu ao longo de sua vida. A passagem por esses grupos permitiu a Suassuna frequentar e interagir no cenário cultural do

Recife desde a década de 1940, subsidiando-lhe, inclusive certa notoriedade pública e um lugar de fala autorizado sobre cultura e arte. O trabalho como professor, os cargos públicos que assumiu e sua entrada no campo da prosa literária com a publicação em 1971 do *Romance d'A Pedra do Reino* foram instrumentos a serviço da comunicação de uma estética cultural que tem no sertão um lugar de inteligibilidade para a narrativa que Suassuna defende para a identidade brasileira.

Os meandros do discurso de Suassuna revelam a sua tentativa frequente de equiparar a sua história pessoal à história brasileira, objetivando explicar a última pela primeira. Valorizar a tradição na qual estava inserida a sua família significaria revelar para o Brasil aquilo que lhe seria mais genuíno. Contudo, como a família de Suassuna fazia parte das elites rurais paraibanas, o lugar de fala do escritor será sempre este - o da elite - fosse ela econômica ou intelectual. Note-se que os cargos públicos que assumiu e permanecesse assumindo são recorrências de seus contatos com os ambientes elitistas, desta vez no Recife.

A formação intelectual de Suassuna se desenvolveu no litoral pernambucano, em meio ao predomínio da Zona da Mata e ao clima de discussão sobre cultura e identidade nacional que invadia não somente o Brasil, mas localmente também a cidade de Recife. Suassuna escolheu a capital pernambucana como seu espaço de produção, sua “capital intelectual”, “lugar de criação” para residir até o fim de sua existência. Ao mesmo tempo em que produz no espaço onde o debate regional aflorara, Ariano escolheu o sertão, o recorte “seco” do Nordeste para promover o seu olhar.

E assim, o litoral pernambucano e o sertão paraibano se coloram para sempre em Suassuna. O primeiro para “estar” e criar, o último pra “ser”, para sentir-se, para identificar-se, lugar elegido como origem pessoal e literária, fonte de inspiração. As referências do sertão que ele toma como inspiração e problema literário advém dos mais distintos contatos e experiências. O seu sertão é uma mescla de filiações literárias ou pessoais: Taperoá, as primeiras décadas do século XX, Sílvio Romero, Djacir Menezes, Euclides da Cunha, literatura de cordel, moral, tradição, religiosidade, João Suassuna, memória familiar.

Todos esses ingredientes habitam e demarcam fortemente aquela que ele considera sua obra máxima: *Romance d'A Pedra do Reino*. Nossa intenção até o momento, foi mediante nossas possibilidades, lançar as bases introdutórias para se refletir acerca da problemática que envolve nossa demanda: a representação do sertão na obra citada. Ao apresentarmos o esteio no qual a se dá a aproximação de Ariano Suassuna com o sertão, buscamos os *rastros* desse contato que se pretende, sobretudo “emocional”.

Segundo observamos, a ocorrência do sertão no seu discurso decorre de uma necessidade de representar a si mesmo. Envoltos por uma memória familiar, oriundo das elites simbolicamente vencidas pela Revolução de 1930, Ariano Suassuna conseguiu se tornar um escritor consagrado. Alguns estudiosos tais como Aparecida Nogueira (2002), absolvem Ariano do rótulo de conservador, conceituando-o como “tradicionalista”. Entretanto, o discurso de Suassuna como demonstraremos nos próximos capítulos, é fortemente marcado por um desejo de ordem. Nos jogos dicotômicos nos quais sustenta suas visões, Suassuna acaba revelando os abismos de seu desejo de harmonização e homogeneidade onde povo e elite se misturariam, sangue e moral equivaleriam, erudito e popular se cruzariam sem conflito e/ou restrições. Cabe destacar que apesar de buscar aproximar sua obra da literatura de cordel e de inspirado nela ter criado o Movimento Armorial, Ariano Suassuna não é um cantador ou poeta popular. Ele é um intelectual da elite, um sujeito que elogia o popular por defendê-lo como expressão continuada de uma ordem perdida, uma ordem na qual reinava a sua família, uma ordem supostamente harmônica que valoriza em seu discurso.

O espaço no qual podemos melhor perceber como “o mundo de coincidências” de Ariano se simula é o *Romance d’A Pedra do Reino*. A ida de Ariano Suassuna para o romance, a prosa escrita não é à toa, nela reside uma experimentação e ao mesmo tempo a comunicação de uma demanda estética e a tentativa de resolver – como ele costuma afirmar – dentro si as questões pessoais. Nessa trama, o sertão é uma dos alicerces discursivos, é um espaço reconstruído, reelaborado e recriado literariamente pela história, memória e sensibilidade. Vejamos a seguir, seus contornos e possibilidades, o bibliotecário Quaderna será nosso guia.

CAPÍTULO II

**RUMO AO “SONHO DE ESCRITURA”: A CONSTRUÇÃO DO
*ROMANCE D’A PEDRA DO REINO***

No capítulo anterior, procuramos rastrear as tramas que urdiram a aproximação de Ariano Suassuna com o sertão. Um sobrevôo por alguns momentos de sua vida pessoal bem como em suas experiências iniciais na vida literária nos guiou na tentativa de perceber como foi tecido aquilo que podemos chamar de “primeiros contatos”. Tais contatos se demonstraram agentes fundamentais na construção da relação Suassuna/sertão que se encontra visivelmente espalhada por toda a obra do escritor e que, portanto interagem demasiadamente no privilégio que esse espaço assume no discurso suassuniano.

O interesse de Suassuna pelo sertão navega nas ondas de uma sensibilidade que como demonstramos começou a ser construída com a perda do pai, João Suassuna, político paraibano representante das elites oligárquicas sertanejas. Pouco a pouco, em meio a cada mudança de lugar, a cada experiência que se erguia feito monumento da edificação de uma memória familiar, Ariano introduziu em seu trabalho artístico o sertão como um dos temas principais refletindo nele notadamente uma demanda pessoal que é articulada mediante escolhas. Tal espaço é no discurso do escritor, um conjunto de imagens complexas que se cruzam e se tornam possíveis através da memória.

Nesse sentido, nos permitimos dizer que se o seu teatro pode ser considerado um “abre-alas” na apresentação de seu olhar sobre tal espacialidade, no *Romance d’A Pedra do Reino* o sertão teve seu conceito intensamente complexificado. Por esse motivo, optamos por um exame daquilo que notamos ser uma representação do sertão no referido romance, ressaltando ainda a condição desta obra como um marco no trabalho artístico e na visão intelectual de Ariano Suassuna.

É preciso lembrar, pois, que uma obra literária é histórica não somente por estar conectada a um determinado contexto histórico, mas sobretudo pela forma como este se insinua, se integra e norteia a sua elaboração. Como salientamos anteriormente, existe uma relação desde a produção do discurso até a sua exterioridade que pode ser percorrida no conjunto dos *rastros* que lhe permitiram. Há um discurso enunciado enquanto sertão no romance sobre o qual nos debruçamos, uma especialidade é elaborada como “representação” articulada numa trama que agencia identidades e produz significações.

Este fechamento da representação em Suassuna implica em considerar o movimento das diferenças na elaboração de imagens do mundo que segundo Jacques Derrida (2002) devem ser consideradas como motivadas por referências diversas. Se no capítulo anterior investigamos a aproximação de Ariano com o sertão a partir dos *rastros* do jogo da construção dessa sensibilidade, temos agora pela frente a tarefa de problematizar o jogo que norteia a produção do *Romance d’A Pedra do Reino*, através dos *rastros* que o permitiram.

Adentraremos, portanto no terreno do inesperado que demarca a construção da *cena de escritura* do *Romance d’A Pedra do Reino* considerando suas possíveis motivações pessoais, estéticas, intelectuais, artísticas, literárias e históricas. Abramos, pois as cortinas à produção do referido romance, os seus *rastros* nos guiarão rumo ao espetáculo das letras e discursos. Abriremos o texto ao “fora” que o constitui na operação/ação do *rastro*. O “sonho de escritura” de Suassuna será o nosso alvo.

Do teatro ao romance: linhas prévias

Ariano Suassuna ficou reconhecido inicialmente pela aceitação paulatina que seu teatro vislumbrou desde a década de 1950, especialmente com o sucesso de *O Auto da Compadecida* (escrito em 1955). A montagem dessa peça no Rio de Janeiro em 1956 e a sua consequente premiação marcaram determinadamente a publicidade de seu trabalho literário.

Neste contexto, a produção compulsiva de Ariano no teatro já apresentava o sertão como centro gravitacional de suas tramas. Nelas o tipo “amarelinho”⁹ ganhava espaço e astuciosamente rompia a “dura realidade sertaneja”. O riso ainda que “debochado” de Suassuna em seu teatro parecia tentar encontrar um novo caminho além daquele tom dolorido e saudoso que se nota em suas experiências no campo da poesia. Se o poeta Ariano lidava com a dor, o dramaturgo Ariano parece querer escapar a essa dor através de um riso sarcástico e não tão inocente quanto se pode supor.

Mesmo assim, o problema da perda, o *rastro* da morte paterna em sua vida parecia ainda um assunto mal resolvido, um tema necessário no espaço de sua escritura. Todavia o teatro seria suficiente para contar a saga dos Suassunas?

Para Ariano, não. Para ele esta questão vital ainda não estava resolvida e sobrevivia em projetos até inconclusos encontrarem espaço pertinente na prosa de ficção. Não queremos afirmar com isto, que as questões traumáticas de sua vida não permeiam suas demais produções, pelo contrário, elas gravitam ainda que implicitamente em suas experiências teatrais e poéticas, assim como em suas primeiras atividades e posicionamentos críticos no ambiente intelectual.¹⁰ No entanto, é preciso destacar que após essas experiências

⁹ No âmbito nacional, o tipo “malandro” se dissipava no imaginário sócio-cultural da identidade brasileira (DA MATA, 2004) e, nesse sentido Suassuna apresentava o equivalente “amarelinho” que entre astúcias, espertezas e trapagens vencia a dura realidade do sertão, expresso em personagens como *João Grilo* – este, um ícone máximo do teatro suassuniano – e o próprio *Quaderna*.

¹⁰ Entre dezembro de 1972 e junho de 1974, Ariano Suassuna teve uma coluna no *Jornal da Semana*, em Recife/PE, intitulada *Almanaque Armorial do Nordeste*. Na referida coluna, como analisou Eduardo Dimitrov (2006, p.20), Suassuna “narra a história de sua família”, reportando-se à década de 1930 e a história da

iniciais na vida literária e intelectual, Suassuna decididamente assumiu a tarefa de compor uma obra que de alguma forma contemplasse as tramas mal resolvidas de sua história. Desse modo, no *Romance d'A Pedra do Reino* as questões pessoais do autor urdem de forma visível a sua concepção como assume o próprio escritor:

Eu fui para o romance exatamente porque algumas das coisas que eu tinha do meu mundo interior não estavam cabendo em peça de teatro. Essas experiências, por exemplo, que eu passei na minha infância, as lutas de minha família, tudo isso não era assunto para teatro, mas assunto para romance. (SUASSUNA Apud SANTIAGO, 2007, p. 25).

Seria um modo de exorcizar mágoas e incompreensões? Talvez. Entretanto, esse jogo revelará aos poucos o desejo suassuniano por construir um monumento familiar a guisa das opções estéticas e ideológicas. De qualquer forma, entendemos ser o *Romance d'A Pedra do Reino* um dos resultados da busca pela afirmação da história pessoal de Suassuna. (entenda-se aqui a história familiar). Segundo Idelette Santos (1999, p. 100), Ariano foge à regra da maioria dos escritores e deixa saltarem seus *rastros* autobiográficos explicitamente apenas a partir do seu romance, que por suas próprias características permite que essa intimidade autobiográfica se exponha:

A magia da infância filtra a lembrança, principalmente quando dramática, como a de Ariano Suassuna. Contrariamente à tendência geral, segundo a qual as primeiras obras de um escritor sejam autobiográficas, Suassuna evitou, em seu teatro, qualquer referência à infância. Salvo alguns poemas, escritos e publicados na adolescência, o escritor parece ter reservado o tema cruelíssimo, quase tabu, de sua infância, ao romance e à idade madura, a ficção romanesca oferecendo, devido as suas dimensões e sua estrutura, possibilidades expressivas compatíveis com a complexidade e a intimidade do relato autobiográfico.

A prosa de ficção é o caminho escolhido pelo até então dramaturgo para tentar “reaver” o lugar de sua história esfacelada, uma história e uma escrita de si mesmo onde o sertão terá um lugar especial. As experiências vivenciadas foram, portanto resignificadas na produção do romance numa busca incessante – já de outrora – por redefinir a história:

Na década de 1950 tentei escrever uma biografia de meu Pai – a *Vida do Presidente João Suassuna, Cavaleiro Sertanejo*. Chamei-a assim porque sempre vi Suassuna como um Rei e um Cavaleiro [...] Não consegui escrever

Paraíba naquele período particular da história brasileira, enfocando-a ainda sob o ponto de vista de reinterpretar as ações de seu pai como político e à perseguição que sua família sofreu após a morte de João Suassuna.

o livro, por causa da carga de sofrimento que ele me acarretava. (SUASSUNA, 2008, p. 281).

Dedicado ao pai, o romance que nos propomos analisar surge como um espaço de escrita para lidar diretamente com a sua perda do pai nas circunstâncias históricas que engendraram sua morte e seus efeitos na formação do universo do escrito. Na edição dos Cadernos de Literatura dedicada a Suassuna (2000, p. 29), ele foi indagado se sua obra seria uma forma de tentar “recuperar” ou mesmo “vingar” a morte e perda prematura do pai, e ele respondeu: “Eu acho que é mesmo uma tentativa de recuperação. Por isso eu acho o nome Pedra muito importante. É como se eu encaixasse uma pedra angular para erguer um monumento ao meu pai”. Ou seja, a sua literatura inclina-se a tarefa de monumentalizar a história e a referência paterna em sua vida. Ainda nesse aspecto Cristiane Suezs (2007) destaca que a ambientação do romance na década de 1930 já evidencia a tentativa de um acerto de contas com o passado.

Todavia, Eduardo Dimitrov (2006) alerta que a obra de Suassuna não pode somente ser pensada como uma resposta inocente à morte do pai é preciso problematizá-la em conexão com o seu tempo de produção, com os contextos que a emaranham. Reescrever a história familiar a partir da metáfora/rótulo de uma “grande tragédia sertaneja” montada narrativamente é uma opção que Suassuna faz para representa-se em meio a um variado jogo de representações de si, do espaço e da cultura.

As referências ao pai e à família extrapolam o limite da morte *e vem a juntar-se ao contexto emaranhado de discussão sobre cultura e identidade nacional, discussão esta que Ariano participa e interfere*. A sua obra, e mais precisamente o *Romance d’A Pedra do Reino* busca responder a uma demanda pessoal, mas, apenas na medida em que esta se torna um dos *rastros* indicadores de seu discurso, elegido por Ariano para responder também as demandas de um tempo, de um debate. O jogo de Suassuna é uma mistura de elaborações distintas que em sua perspectiva afirma, fechando uma representação do sertão frente a outros jogos e representações possíveis.

Ainda nos Cadernos de Literatura, Suassuna (2000, p. 41) enfatiza o surgimento do *Romance d’A Pedra do Reino* atrelado a questões de sua vida e história pessoal: “Quando fui escrever *A Pedra do Reino*, eu estava querendo escrever um livro, um romance que expressasse meu universo interior, no qual eu me realizasse, só isso.”

Diante disso, Carlos Newton Júnior (1999) defende que o romance constitui uma representação da vida de Suassuna. Realmente o aspecto autobiográfico permeia todo o livro,

orientando-o e por isso tornado-se um dos elementos decisivos para o desenvolvimento da narrativa (VOGADO, 2008).

Ainda nesse caminho, afirma Idellete Santos (1999), que o *Romance d'A Pedra do Reino* será o espaço de reconstrução dos laços infantis, o caminho paciente para lidar e reconstruir o mundo dessas memórias. Uma reconstrução com a onipresença do pai em toda a narrativa da história de um desejo de escritura permeado pela experiência de vida: escritura e vida se confundem nas demandas de Ariano.

Dessa forma, é a memória, sobretudo nas engenhosas dimensões da saudade que torna possível a produção do *Romance d'A Pedra do Reino*. Notamos que esta referência percorre todo o discurso suassuniano, nesse sentido, delimitamos nossa pretensão em examiná-la no âmbito do romance citado, pois se este não é o único, apresenta-se como um dos principais espaços de resignificação da memória familiar que a todo instante é tratada como um monumento a ser preservado, e ao longo da narrativa esculpido pela literatura.

Primeiramente, ele decide aventurar-se no romance para lidar melhor com suas “questões interiores”, depois se inspira no enredo histórico no qual esteve envolvida a sua família para produzir o romance e por fim emaranha essas referências no debate cultural e histórico que permeia o momento de produção da obra.

Antes, porém de consagrar-se também como romancista com o *Romance d'A Pedra do Reino*, ele “ensaia” recriando a lenda irlandesa de Tristão e Isolda transpondo-a para a realidade nordestina sob o título de *A história de amor de Fernando e Isaura*¹¹ (escrita em 1956 e publicada somente em 1994) que é a única produção no conjunto da obra de Suassuna que não se passa no sertão e que segundo ele serviu para “testar seus esforços” no referido gênero. O curto livro, em nada parecido com a complexa teia narrativa e ideológica do *Romance d'A Pedra do Reino*, constituiu o teste inicial de Ariano para em seguida estrear de maneira marcante na prosa de ficção brasileira.

Influenciado pela experiência poética de Guimarães Rosa, Suassuna abriu-se à fórmula que mescla história, espaço, memória familiar e voz narrativa para compor sua grande e desejada obra – *Romance d'A Pedra do Reino*. As fontes nas quais bebe para esta produção encontram-se no percurso de suas experiências através dos grupos intelectuais que frequentou onde amadurecidas e sistematizadas ajudaram a construir uma visão de cultura demasiado peculiar.

¹¹ Cabe lembrar que ao lado da peça *Uma Mulher Vestida de Sol*, *A história de amor de Fernando e Isaura* é o espaço onde o aspecto trágico se apresenta na obra desse escritor. (NEWTON JÚNIOR, 1999).

Tempo de escritura I: entre contexturas históricas e intelectuais

Situemo-nos agora em 1958, ano no qual Ariano Suassuna inicia a escrita do *Romance d'A Pedra do Reino*, obra que somente será concluída nos meses finais de 1970. Foram doze anos de feitura daquele que o próprio autor considera o seu grande trabalho literário e intelectual. O longo tempo de escrita assinala ainda mais o esforço de Suassuna em tratar de maneira mais direta com temáticas que pontilharam toda a sua produção artística, são elas: a influência da literatura de cordel (que ele nomeia e se refere sempre como “Romanceiro Popular Nordestino”) e a perda do pai assassinado no contexto que culminou na Revolução de 1930 no Brasil.

Nos doze anos que demarcam a redação do *Romance d'A Pedra do Reino*, o TEP (Teatro de Estudantes de Pernambuco) já havia se dissolvido e Suassuna se tornara professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco, cargo que exerceu até a aposentadoria. Também nesse período, ainda no âmbito do teatro, ele fundou juntamente com Hermilo Borba Filho o TPN (Teatro Popular do Nordeste), bastante ativo até a dedicação do escritor à formulação e desenvolvimento do que viria a ser chamado de Movimento Armorial incentivado indiscutivelmente pela sua posse na direção do Departamento de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco (DEC-UFPE).

O ambiente político no qual foi gestado o *Romance d'A Pedra do Reino* situa-se inicialmente no período do governo de Juscelino Kubistchek com o programa de aceleração da industrialização e a influência do capital e da cultura estrangeira. Note-se ainda que a construção da escritura encontra-se também envolto da conjuntura que culminou no golpe militar de 1964 com a imposição de um governo ditatorial no Brasil. Somava-se a isso um cenário de discussão sobre cultura e identidade da nação em meio ao contexto das “afirmações regionalistas”.

Do Estado Novo com Getúlio Vargas aos últimos momentos de democracia com João Goulart, o Brasil vivenciava uma atmosfera política marcada pelo populismo e por discursos em torno do desenvolvimentismo e do nacionalismo. Ainda majoritariamente agrário, o país era alvo de visões que buscavam mapear as “zonas de atraso” e ao mesmo tempo propor os caminhos para alcançar o tão desejado progresso. Além disso, o clima que se instaurou com o fim da II Guerra Mundial, dividindo o mundo em dois blocos político-econômicos polarizados pelos EUA e URSS invadia as diferentes realidades nacionais. Era a Guerra Fria travada pela ameaça comunista e que protagonizava ideologicamente nos setores políticos entre a “direita” e a “esquerda”, inclusive no Brasil.

Havia por parte de setores da intelectualidade brasileira, uma ânsia por explicar o Brasil, torná-lo legível e ao mesmo tempo construir um projeto teórico-metodológico para pensar e articular um discurso sobre a nação, sua cultura e identidade.

Durante o governo de Juscelino Kubistchek, por exemplo, surgiu e fundou-se no campo do pensamento intelectual o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) que influenciou uma geração de pensadores traduzindo político e intelectualmente a realidade do Brasil entre as décadas de 1950 e 1960.

Segundo Caio Navarro Toledo (1997), o ISEB¹² surge como uma continuidade do Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP) – criado em 1953. Para Simon Schwartzman (1979), o IBESP seria o “nascidouro” de uma ideologia nacionalista base da sustentação e criação do ISEB. O objetivo era construir as bases para um pensamento brasileiro redirecionando o país ao encontro do progresso. O desenvolvimento social, político, econômico e cultural se conectaria a afirmação de uma identidade nacional pautada em um discurso de “unidade” do povo. Tal perspectiva acabava por ignorar as diferenças reinantes no interior da realidade brasileira e ao mesmo tempo não demonstrava afinção com as medidas do governo da época, representado por Juscelino Kubistchek. Entre os membros do ISEB, destacamos Nelson Werneck Sodré, Cândido Mendes, Hélio Jaguaribe dentre outros.

As influências estadunidenses sofridas pela cultura brasileira durante a década de 1940, em meio à chamada “política da boa vizinhança” empreendida pelos Estados Unidos após a II Guerra Mundial impulsionaram a discussão em torno do nacionalismo. Mergulhado nesse contexto, o ISEB também influenciou os movimentos culturais ao longo dos anos 1960. Cabe lembrar ainda que esta efervescência intelectual não frequentava somente os grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, mas se estendia também a Recife no Nordeste.

¹² O ISEB foi oficializado em 1955, por um decreto do então presidente João Café Filho e esteve sempre - desde a sua fundação - subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Tal instituição reunia intelectuais das mais diferentes orientações políticas e ideológicas, desde liberais e comunistas a social-democratas e católicos progressistas que se emaranharam num debate no qual se confrontavam perspectivas como o marxismo, o existencialismo de Sartre, o culturalismo de Ortega e Gasset, o historicismo de Dilthey dentre outras. Caio Navarro Toledo (1997), elege dois momentos marcantes na história iseibiana: a primeira fase – de fundação – inserida no contexto do governo JK e a segunda fase situada no governo de João Goulart. Na primeira fase, apesar desta instituição não ter rigorosamente servido como aparelho ideológico do governo JK, se fazia notar uma sintonia inicial entre as visões dos intelectuais e o projeto industrializante do governo. A segunda fase representou um momento de revisões acerca da fórmula do nacional-desenvolvimentismo relacionado-a ao saldo adquirido pelas ações governamentais de JK, industrialização e modernidade não haviam minado as desigualdades fundamentais do país e as reformas sociais e econômicas passaram a ser o alvo das intelectões isebianas. De modo geral, o IBEB consistiu num movimento de engajamento político dos intelectuais entre as décadas de 1950/60 intervindo na formação do pensamento brasileiro a partir do questionamento da realidade nacional. Apesar da multiplicidade de visões que lhe constituíam, o engajamento intelectual e político custou ao ISEB uma “associação” com a “esquerda subversiva” e nisto uma justificativa para a perseguição promovida pelo governo militar avesso à valorização do pensamento crítico.

Em seu trabalho sobre a relação entre os intelectuais e o povo em Recife nos anos 1960, Bianca Silva (2010), salienta a influência que o ISEB teve na capital pernambucana no que diz respeito ao alcance de sua fórmula discursiva, o nacionalismo-desenvolvimentista. Suas ideias tiveram grande alcance no campo da educação e na formação de vários intelectuais da época. Em Recife, por exemplo, pode-se destacar o florescimento das concepções de Paulo Freire que defendia a formação cultural do indivíduo através especialmente da educação entendida como caminho para a geração do desenvolvimento social e econômico do país, como conectadas as ideias isebianas.

A valorização do povo na proposta uma de “reviravolta sócio-econômica do país” ganhou força entre a intelectualidade recifense segundo defende Bianca Silva (2010) com a interferência dos setores de esquerda que também propunham um projeto nacionalista para o Brasil. A partir dos anos 1950, por exemplo, sendo o país, ainda predominantemente agrário, o homem do campo passa a ser visto por essa intelectualidade como “homem de luta” em favor de um ideal de “revolução social” e ao mesmo tempo era identificado também como “guardião” da “verdadeira cultura brasileira”.

Por conseguinte, a década de 1960 foi marcada pela efervescência política e cultural no país, o acirramento discursivo entre a esquerda e a direita se fazia sentir inclusive no campo da arte. Nesse sentido, baseado num ideal revolucionário que norteava a esquerda latino-americana de modo geral, a realização da revolução no Brasil, neste discurso teria como um de seus sustentáculos a arte engajada. A arte era vista como instrumento de conscientização e mobilização popular e, portanto como elemento para construir um novo homem identificado com a produção de uma suposta “verdadeira cultura brasileira”. Arte e educação eram aproximadas nesse discurso.

Interligado a esse contexto de valorização da instrução e conscientização política e do ideal de uma “cultura genuína”, nasce em 1960 no Recife o Movimento de Cultura Popular (MCP) concentrando os interesses políticos do então prefeito Miguel Arraes bem como as perspectivas dos intelectuais que articularam as orientações ideológicas desse movimento. No que diz respeito às perspectivas dessa intelectualidade pernambucana sobre a cultura popular, ressalta Bianca Silva (2010, p.73):

Nas falas e ações desses sujeitos, a chamada “cultura popular” faz-se elemento presente, ainda que, no exercício de apropriação dos elementos culturais do povo, ao adjetivo popular se agreguem muitos sentidos e significados, por vezes, diferentes. Entretanto, apesar dessa diferença, creio podermos dizer que essas discussões dos intelectuais sobre a cultura brasileira, nos anos 1960, estão à sombra da aura romântica que permeia o

período: a ideia romântica de um grupo social que agrega, em sua essência pura, valores transcendentais de uma cultura nacional, vertente adotada pelo Movimento de Cultura Popular que vê nessa onda ideológica as bases para a legitimação dos projetos culturais e educacionais que empreendiam dando um cunho “conscientizador” por excelência.

Por conseguinte, cabe lembrar a participação de Ariano Suassuna no Movimento de Cultura Popular como sócio fundador, ainda que dele tenha se desvinculado em seguida por razões ideológicas e políticas. Sua resposta a essas apropriações da arte e da cultura popular foi dada na criação do Movimento Armorial na década de 1970, no qual o tom romântico salientado acima por Bianca Silva (2010) permaneceu, o que não aconteceu com a perspectiva de arte engajada, ponto duramente criticado por Suassuna. Torna-se difícil crer na defesa de Ariano no que diz respeito à conscientização do povo através da arte, que para ele existe apenas para entreter, contudo, sua integração ao Conselho Federal de Cultura como membro fundador em 1967 e sua crença permanente no sucesso das forças armadas no poder revelam sua tendência política.

De uma maneira geral, o processo de escritura do romance é emaranhado nessa plataforma histórica e cultural demasiado complexa. No interior da narrativa, essas *diferencias* iluminam alguns dos *rastros* que nos possibilitarão compreender o discurso suassuniano.

Tempo de escritura II: JK, Militares e a opção pelo contexto pré-1930

Em diálogo com o tempo no qual se produz a sua obra, a *cena de escritura* de Ariano comunica uma representação demasiado complexa do rosto cultural de nossa nação, a qual é permeada pela emergência de um novo cenário social, político e econômico. Note-se que toda obra é fruto das questões de seu tempo, buscando respondê-las de alguma forma, e nesse sentido, a produção do *Romance d’A Pedra do Reino* envolveu seu autor não somente em um novo estilo literário, mas estimulou sua criação no âmbito de uma discussão maior: o debate sobre o Brasil travado pela interação conflitante de suas *periferias* com a necessidade cada vez mais frequente de uma ideia e do próprio sentimento de *centro*. (SHILS, 1992)

A visão de cultura de Ariano ligada ao seu lugar social, ou seja, ao espaço de uma elite em ruínas desde a Revolução de 1930. Isto permite explicar algumas de suas conflitantes e polêmicas posturas que orbitam também no interior do *Romance d’A Pedra do Reino*. A fase inicial da escritura do romance conforme já informamos é paralela à fase do governo de

Juscelino Kubistchek numa época marcada pela presença estrangeira no Brasil nos diferentes campos.

A postura do governo JK incomodava a Ariano, que lançou duras críticas especialmente no que remete ao urbanismo e a industrialização. Tais aspectos denunciavam segundo ele, o nível de influência estrangeira que “invadia” o contexto brasileiro, pondo em risco a “pureza” da identidade nacional, descaracterizando-a principalmente no âmbito da cultura. Décadas depois, em coluna que assinava no jornal *Folha de São Paulo*, Suassuna (1980a) fez um balanço de sua interpretação daquele momento histórico relacionando-o com outros eventos da história política do Brasil. Ele criticou ferozmente aquilo que denominava “o desenvolvimentismo juscelinista” e o “revolucionarismo” nos setores urbanos brasileiros supostamente influenciados pela esquerda.

Suassuna agrupa então o governo JK e a esquerda brasileira da época como os “grandes vilões” da história por valorizarem o urbanismo e a industrialização. Criticou inclusive a esquerda por atacar as Forças Armadas em plena ditadura militar e, de modo geral, se opôs veementemente a todo um sistema social, econômico e político que se formou no Brasil pós-1930, elegendo como objeto de sua defesa o período anterior à Revolução de 1930.

Em artigo publicado também na *Folha de São Paulo*, Suassuna (1980c, p. 03) analisando o clima político dos anos 1950, traçou um perfil daquele período e da postura de Kubistchek em meio às tramas partidárias e os caminhos que provocaram em sua opinião o Golpe de 1964:

O suicídio de Getúlio Vargas em 1954, marcou duramente a política brasileira e o quadro que se vinha esboçando até então, caracterizado pela supremacia da aliança PSD-PTB, começou a se modificar; porque esses dois partidos, que até ali sustentavam Vargas, foram se separando aos poucos, juntando-se PSD em torno de Juscelino Kubistchek e o PTB em torno de João Goulart. Eleito para o quênio 1955-1960 – vitorioso nas urnas com o apoio do PTB e principalmente porque o povo via nele o adversário dos que tinha causado o suicídio de Getúlio – Juscelino, astuciosamente, começou a acentuar o predomínio do PSD conservador sobre o PTB populista. Aproveitou-se para isso do fato de que os militares udenistas, se não o suportavam, tinham ainda mais horror a João Goulart e ao PTB. Começou também, com grande habilidade, a arrebatar das mãos da UDN as duas bandeiras através das quais esta ainda tinha alguma esperança de conquistar a simpatia do eleitorado dentro de sua via “democrática e legal” que era a sua: a do desenvolvimentismo econômico – mesmo entreguista, porque realizado através da indústria de automóveis estrangeira e do capital internacional – e a do liberalismo político que, no seu governo, foi real e efetivo, deixando a UDN cada vez mais isolada e impelida novamente para a conspiração e a secreta esperança do golpe militar, como únicas opções que lhe restavam para a conquista do poder.

Segundo o veredicto acima, o lugar de Juscelino e as políticas adotadas por ele bem como as estratégias de que lançou mão são condicionantes fundamentais para “provocar” o golpe militar no Brasil. Ficam claros, portanto os caminhos políticos adotados por Ariano, que baseados nos laços firmados com seu lugar social de origem, identificando-se com a república oligárquica pré-1930, nos interesses representados pela UDN, na aversão a Juscelino, lembrado em seu discurso como “oportunista”. Mediante essas posições, Suassuna aderiu ao Golpe de 1964 e mantendo fidelidade ideológica durante a maior parte do período ditatorial.

Ariano defende que sua simpatia para com as Forças Armadas, se devia ao fato de acreditar na ascensão do que ele denominava “ala nacionalista” e apostava na recondução da nação brasileira a afirmar-se como tal, identificando o governo com o povo. Esta esperança se estenderia – dentro dos propósitos do próprio Suassuna – ao campo cultural, com o olhar lançado, por exemplo, sobre a produção cultural baseada nas formas populares. Todavia como veremos, até mesmo aquela que Ariano identificava como “ala entreguista” acabou por dialogar de maneira intensiva com a visão de cultura do escritor, já que o próprio Movimento Armorial é um exemplo dessa “aliança”. Este foi, portanto o clima no qual floresceu a composição do *Romance d’A Pedra do Reino* e as escolhas que o originaram notadamente exalam as entrelinhas da postura de Ariano frente a este contexto.

Nesse sentido, este ambiente tenso é um dos *rastros* que atuam na redação do *Romance d’A Pedra do Reino* e o discurso nele presente. Neste livro-marco da obra de Ariano o patriarcado rural reina absoluto novamente, a valorização do Brasil pré-1930 é tramada estética e ideologicamente. No mundo de dicotomias tão utilizadas por Suassuna, a oposição urbano/rural tem seu espaço no romance em questão, quando em pleno contexto dos anos 1950, Ariano assim como outros intelectuais, optou por utilizar o contexto pré-1930 que era antes de tudo aquele onde reinava absoluto o sistema social, político e econômico ao qual se filia Ariano e do qual seu pai era representante. Estamos falando de uma elite oligárquica que dominava não somente os sertões, mas o interior do Brasil de modo geral e a própria representação política a nível federal. Na República Velha, “a república dos coronéis” as relações tecidas no interior da sociedade patriarcalista ocupavam o seu mais alto patamar. A Revolução de 1930 veio a romper o sistema oligárquico nos espaços de representação do política, entretanto não vetou o sua influência dessas elites nas relações sociais, como destaca Luciano Martins (*Apud* FARIAS, 2006, p.53):

[...] o que está em crise não é a dominação oligárquica, mas a confederação oligárquica, através da crise de uma dada forma de Estado que era sua expressão política em plano nacional – e de uma dada forma de Estado com qual praticamente se confundia o sistema político. O que se contesta, em síntese, é a oligarquia enquanto elite dirigente e não enquanto classe dominante.

A transição da sociedade patriarcalista para uma sociedade capitalista em suas múltiplas tramas também permeia no jogo de Ariano Suassuna, que busca fechar uma representação dessa teia conflitante.

O romance: publicação e reconhecimento

No *Romance d'A Pedra do Reino*, Suassuna pretende dentre outras coisas realizar a reconstrução poética de sua infância, levadas às últimas consequências no plano intelectual com a construção de seu discurso sobre a identidade nacional. A escritura do romance ocorreu num momento de amadurecimento do autor e sua obra e juntamente com o Movimento Armorial constitui as duas grandes criações da vida de Ariano, como defende Leonardo Ventura (2007, p.51):

Quando, em 1970, Ariano já amadurecera suficientemente enquanto autor e obra, assim como sua imagem elaborada de Nordeste – vivo, expressivo, incorruptível a partir de seu “povo” – ele se sente pronto para lançar oficialmente aquelas que seriam suas duas grandes realizações intelectuais: (1) o *Romance d'A Pedra do Reino*, obra monumental, escrita de 1958 a 1970, na qual o autor realiza a reconstrução poética de sua infância, da imagem e da perda de seu pai, e, algo mais, do espaço do Nordeste por ele idealizado através de sagas, seitas, sinas, sonhos, heróis, vilões, pedra chuva e sol; e (2) o Movimento Armorial, grande movimentação de artistas realizada em Recife, Pernambuco, com o intuito de elaborar uma arte que fosse, segundo eles, a um só tempo “erudita” e “popular”, baseada nas manifestações ditas mais “autênticas” da “cultura popular nordestina”.

Nesse sentido, além do romance ser um espaço “especial” dentro do conjunto da obra de Suassuna, ele representa um momento importante do reconhecimento de seu trabalho artístico. Bráulio Tavares (2007), elenca três momentos do reconhecimento de Suassuna, são eles: *O Auto da Compadecida*, *O Romance d'A Pedra do Reino* e as adaptações de sua obra para a televisão. O romance ganhou o Prêmio de Ficção concedido pelo Ministério da Educação e Cultura em 1973. Pelo seu grande sucesso editorial e de crítica, o *Romance d'A*

Pedra do Reino proporcionou, portanto o segundo momento de notoriedade nacional de Ariano:

A este livro publicado alguns meses após o lançamento do Movimento Armorial, se deve o segundo momento de notoriedade nacional do autor, quatorze anos após a consagração que recebera com o *Auto da Compadecida*. O *Romance d'A Pedra do Reino* foi um sucesso editorial, esgotando três edições sucessivas, em agosto de 1971, janeiro e agosto de 1972. Foi também recebido pela crítica com surpresa, fascinação e entusiasmo. (TAVARES, 2007, p.168)

Ainda segundo informa Tavares (2007), publicado pela José Olympio, o *Romance d'A Pedra do Reino* acaba por firmar a parceria de Ariano com essa editora, que passou a publicar o restante de sua obra até os dias atuais.

O longo tempo de escritura do romance permite constatar a dificuldade em construí-lo devido à carga pessoal que envolve a sua autoria. A demora em sua finalização indica que o texto foi muitas vezes recomeçado, reescrito, redefinido. Essa *cena de escritura* montada por *rastros* autobiográficos foi sendo amadurecida no interior do texto durante todo o tempo de sua confecção.

Nesse sentido, a influência da figura do pai na feitura do romance encontra-se devidamente demonstrada já na dedicatória do livro conferida primeiramente a João Suassuna em lugar especial e isolado seguido mais abaixo por outros doze homens elencados e reunidos por Suassuna, sugerindo uma possível equiparação a *Carlos Magno e os Doze Pares de França* tão presente no imaginário ocidental:

As referências ao pai, n' **A Pedra do Reino**, começam logo pela dedicatória do romance. O romance é oferecido à memória de João Suassuna e de mais doze grandes nomes que influenciaram a visão de mundo do autor, do profeta Antônio Conselheiro ao cangaceiro Jesuíno Brilhante, de João Dantas a escritores como Euclides da Cunha, José de Alencar, Silvio Romero, Leandro Gomes de Barros e José Lins do Rego, João Suassuna é *Carlos Magno*, e os outros são seus *Doze Pares de França*. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 168).

Ariano encerrou a escritura do *Romance d'A Pedra do Reino* aos 09 de outubro de 1970, exatos 40 anos da morte de seu pai e publicou o romance em 1971, quando completou 44 anos, a mesma idade que seu pai tinha ao ser assassinado. Estas pretensas “coincidências de datas” atuam como forma de homenagear o pai e legitimar uma memória familiar no espaço de sua obra.

A narrativa: introdução aos caminhos do sonho quadernesco

Vamo-nos então enveredar por este romance que se tornou um dos clássicos da literatura brasileira e um porta-voz da complexa visão de mundo de seu autor Ariano Suassuna. O *Romance d'A Pedra do Reino* conta-nos a saga de Quaderna, um poeta-escrivão, bibliotecário e organizador de cavalcadas e cavalgadas, residente na Vila de Taperoá que buscava livrar-se da acusação de estar ligado a um crime familiar. Ao mesmo tempo toma este fato como aporte para produzir aquela que seria “a obra da raça brasileira” com o objetivo de sagrar-se o seu gênio máximo.

O romance se estrutura a partir do interrogatório de Quaderna e sua conseqüente prisão no ano de 1938. O crime não fora solucionado no decorrer da narrativa, o clima de mistério atravessa toda a história e envolve a morte do fazendeiro Sebastião Garcia-Barreto, tio-padrinho de Quaderna, degolado alguns anos antes. Aliado a sua morte, está ainda o desaparecimento misterioso de seu filho caçula Sinésio, que reaparece anos depois na Vila de Taperoá em uma estranha cavalgada.

Conforme destaca Rudolf Lind (1974), há quatro datas importantes na estrutura do enredo do romance, são elas:

- I. 09 de outubro de 1938 que fixa o momento em que o cronista e protagonista Quaderna redige o seu romance sob a forma de memorando destinado ao Supremo Tribunal, ou seja, remete a redação da grande obra que ele pretende produzir;
- II. 13 de abril de 1938 que corresponde a data do primeiro interrogatório de Quaderna ao Juiz Corregedor, que por ter sido longo acaba estendendo-se para o dia posterior;
- III. 01 de junho de 1935 que três anos antes do primeiro interrogatório de Quaderna, marca a entrada da cavalgada do Donzel branco (supostamente, Sinésio) em Taperoá para reaver sua herança, para tanto, este é o fato que possui uma tonalidade messiânica na visão do protagonista e no próprio interior da história e
- IV. 24 de agosto de 1930 que fora a data do assassinato de Sebastião Garcia-Barreto, tio-padrinho de Quaderna.

Ainda segundo Lind (1974, p.30), o último evento orienta os demais fatos da trama: “Sem este assassinato e o desaparecimento subsequente de Sinésio Garcia-Barreto, o

filho mais novo do fazendeiro, a ressurreição deste último na figura do Donzel, ficaria insuficientemente motivada.”

O romance está dividido em 5 livros respectivamente intitulados: ‘A PEDRA DO REINO’, ‘OS EMPAREDADOS’, ‘OS TRÊS IRMÃOS SERTANEJOS’, ‘OS DOIDOS’, ‘A DEMANDA DO SANGRAL’. Por estes livros se distribuem os 85 folhetos¹³ (capítulos) que compõe de maneira independente a trama, pois a sua organização não é linear, bhá uma conexão de tempos, espaços e histórias não dispostas de modo sequencial. Vejamos a sistematização da organização dos temas nos folhetos apresentada por Rudolf Lind (1974, p.31):

Se olharmos para a composição de *A Pedra do Reino* descobrimos as macro-unidades seguintes: o exórdio com a invocação da Musa do Sertão (folheto 1); a descrição da Cavalgada do Donzel (folhetos 2 e 3); os antepassados paternos do cronista, ou seja, a crônica da Guerra do Reino de 1835 até 1838 (folhetos 5 até 10); a mocidade do cronista na Quinta da Onça Malhada e sua iniciação nos romances de cordel (folhetos 11 a 15); a viagem do cronista à serra da Pedra Bonita e sua autocoroação como rei do sertão (folhetos 16 a 22); a família materna do cronista, a crônica dos Garcia- Barreto (folheto 23); a apresentação dos dois professores de D. Pedro Dinis, Clemente e Samuel (folhetos 26 a 36). A segunda parte do romance é inteiramente preenchida pelo interrogatório de D. Pedro Dinis (folhetos 37 a 84); esta segunda parte pode ser subdividida em: antecedentes do interrogatório, é, denúncia, dos dois professores, encontro do cronista com a moça caetana, a saber, com a morte (folhetos 37 a 48), e o interrogatório propriamente dito, que preenche os folhetos 49 até 84. O romance termina com a sonhada coroação de D. Pedro Dinis como Gênio Brasileiro desconhecido.

Portanto, essa divisão em “folhetos” e neles a disposição dos temas na obra evidencia as duas partes centrais e fundamentais que compõem o romance. Como destacou Lind (1974) na citação acima, a primeira parte vai do Folheto I ao Folheto XXXVI e a segunda parte do Folheto XXXVII ao fim sendo que a desigualdade entre essas partes se dá por conta da presença do dado autobiográfico, pois as memórias pessoais de Ariano Suassuna parecem se confundir com as memórias infantis e cotidianas do protagonista Quaderna que dominam a primeira parte do romance. Já a segunda parte que se concentra no interrogatório de Quaderna, as transposições e/ou reescrituras autobiográficas se escasseiam. Sendo assim:

Autobiográfico é, finalmente, o cenário de *A Pedra do Reino*, a vila de Taperoá, onde Suassuna passou parte de sua primeira mocidade, após seu pai

¹³ A proposta de organizar a narrativa em folhetos ao estilo dos romances de folhetim é, segundo Idellete Santos (1999), uma influência que Ariano adquire em contato com obras de autores como Alexandre Dumas e Joaquim Manuel de Macedo.

ter sido assassinado nos distúrbios políticos de 1930. Resta saber em que medida a figura do padrinho do cronista, D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto, corresponde à figura do pai do autor. Não deixa de ser significativo que ambos, o padrinho do cronista e o pai de Suassuna, tenham morrido no mesmo ano. (LIND, 1979, p. 33).

Por não seguir uma linearidade, a trama do romance é perpassada de caminhos labirínticos ocupados por essa variedade de fatos e contextos históricos e espaciais acabando por constituir-se como uma grande “intriga” com cortes, encaixes e digressões. Vejamos como os temas se distribuem nos folhetos que estruturam o romance:

Se se observa a construção do enredo, verifica-se que ele não obedece a uma sequência linear, a um continuum de causa e efeito peculiar a certos procedimentos clássicos da narração. Ao invés, a disposição dos eventos fictícios rompe com toda a linearidade seqüencial, com a ordem temporal que preside o encadeamento lógico dos acontecimentos no interior do discurso. O rompimento com a ordem cronológica pode ser constatado no próprio “folheto” de abertura (SUASSUNA, 1976, p. 3-6). Este não trata do começo da história, remete antes ao seu fim. Ou seja, os acontecimentos aí apresentados ligam-se ao resultado dos interrogatórios a que foi submetido o narrados e que terminam conduzindo-o à cadeia, onde se encontra no presente da enunciação (1938), redigindo o memorial destinado a recuperar as causas que motivaram sua prisão. A reconstituição dessas causas, minuciosamente conduzida para prender a atenção do leitor, se dá por caminhos labirínticos. É intercalado por uma série de relatos entrecortados, que vão desde a descrição da entrada da comitiva de Sinésio na Vila de Taperoá (“folhetos” II e III) até o episódio final, em que Quaderna encerra o seu primeiro depoimento ao corregedor e passa a descrever o sonho no qual aparece realizando o seu desejo maior: a sagração pela Academia Brasileira de Letras como “Gênio da Raça Brasileira” (“folheto” LXXXV). Os vários “folhetos” que subdividem o romance não se justapõem de modo a assegurar o desenvolvimento progressivo e ininterrupto das ações narradas. Reagenciam-se, ao contrário, por uma técnica de “cortes”, encaixes e digressões que visam a suspender temporariamente o relato e a postergar a continuação da intriga, o que acentua o tom enigmático da narrativa, gerando, conseqüentemente, uma forte expectativa no leitor.

Deste modo, a descrição da cavalgada do Donzel é interrompida pelo folheto subseqüente (“folheto” IV), onde se resgatam as circunstâncias enigmáticas da morte de Dom Sebastião Garcia-Barreto e o misterioso desaparecimento de Sinésio, ocorridos em 1930, isto é, cinco anos antes dos eventos narrados nos “folhetos” II e III. Os “folhetos” seguintes (V a X) retroagem ao século passado, especificamente aos anos de 1819 a 1838. Neles, Quaderna apresenta a sua genealogia paterna, a crônica do Império do Reino, descrevendo os sucessos sanguinolentos dos redutos messiânicos de Serra do Rodeador e da Pedra Bonita. Avançando no tempo, os “folhetos” XI a XXII referem-se a diversos acontecimentos posteriores da vida do narrador: sua adolescência e mocidade na fazenda Onça Malhada, sua iniciação literária com tia Filipa e com os cantadores do sertão, a viagem que, já adulto, empreende à serra da Pedra Bonita, as aventuras em que se lança durante o trajeto, culminando com a sua autocoroação como Rei do V Império. No “folheto” XXIII, verifica-se um novo recuo temporal. Aí o narrador traça a

primeira versão sobre a sua genealogia materna, a crônica dos Garcia Barreto, reportando-se a fatos ligados aos princípios da colonização do Brasil. Os “folhetos” XXIV e XXV destinam-se à apresentação dos professores de Quaderna, Clemente e Samuel, e de suas respectivas concepções político-filosóficas e literárias. O último destes “folhetos” oferece ainda uma segunda versão acerca da linhagem dos Garcia-Barreto, ligando a origem dessa família à figura de Dom Sebastião, o que dá ensejo à referência à luta de Dom Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir em 1578 e ao relato de chegada do mito sebastianista no Brasil, temas retomados posteriormente em outros “folhetos”. Os “folhetos” XXVI a XXXVI falam da fundação da “Academia dos Emparedados do Sertão” e das discussões de Quaderna com seus dois mestres acerca da “Obra de Gênio da Raça”. Daí passa-se a matéria dos “folhetos” XXXVII a LXXXV, referentes ao inquérito. A primeira parte (“folhetos” XXXVII a XLVIII) apresenta os antecedentes do interrogatório: a denúncia anônima que aponta o envolvimento de Quaderna, de Sinésio e dos demais integrantes da comitiva do Donzel em alguns fatos políticos da história do Brasil (em especial, a Coluna Prestes, em 1926, a “Guerra de Princesa, em 1930, e a “Intentona Comunista” de 1935); o duelo de Clemente e Samuel; o encontro de Quaderna com a morte (a Moça Caetana), entre outros. A segunda parte, (“folhetos” XLIX a LXXXV) diz respeito ao interrogatório propriamente dito, onde através de negaceios e manobras, de avanços e recuos, o narrador vai reconstituindo para o corregedor alguns dos principais episódios já abordados anteriormente e acrescidos agora de novos pormenores. Imbricados nesta reconstituição surge uma série de histórias, lendas e “casos” que servem a um duplo objetivo: despistar o corregedor e prolongar o *suspense* da narrativa. (FARIAS, 2006, p.321-322).

O *Romance d’A Pedra do Reino* tem sua história iniciada pelo fim, uma vez que é diretamente da cadeia, na condição de preso, que Quaderna começa a apresentar ao leitor os motivos que o levaram a estar naquela situação e para isso realiza digressões pelo tempo e pelo espaço a fim de reunir os elementos para inocentar-se das acusações da culpa bem como para compor o seu maior sonho: escrever “a obra máxima da raça brasileira”. Na qualidade de preso e acusado de um crime, Quaderna apresenta-nos o seu “romance-memorial” e/ou “romance-confissão”:

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 do 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. É por isso também que, do fundo do cárcere onde estou trancafiado neste nosso ano de 1938 – faminto, esfarrapado, sujo, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos aos 41 anos de idade – dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção; mas especialmente, através do Supremo Tribunal, aos magistrados e soldados – toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros. Dirijo-me, outrossim, aos escritores brasileiros, principalmente aos que sejam Poetas-escrivães e

Acadêmico-fidalgos, como eu e Pero Vaz de Caminha, o que faço aqui, expressamente por intermédio da Academia Brasileira, esse Supremo Tribunal das Letras.

Sim! Nesse estranho processo, a um tempo político e literário, ao qual estou sendo submetido por decisão da Justiça, este é um pedido de clemência, uma espécie de confissão geral, uma apelação – um apelo ao coração magnânimo de Vossas Excelências. E, sobretudo, uma vez que as mulheres têm sempre o coração mais brando, esta é uma solicitação dirigida aos brandos peitos das mulheres e filhas de Vossas Excelências, às brandas excelências de todas as mulheres que me ouvem.

Escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos, minha 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; história que foi a suma de tudo o que passei e que terminou com meus costados aqui, nesta Cadeia Velha da Vila Real da Ribeira de Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Província da Paraíba do Norte. (SUASSUNA, 2007, p. 34-35).

Nesta passagem do romance, podemos perceber a tônica que comandará a ação do personagem narrando ao leitor a sua história, de forma delirante e embriagadora. Alguns estudos¹⁴ sobre o romance de Suassuna relacionam o fato de Quaderna encontrar-se preso e de prestar depoimento através de um interrogatório como uma “transposição” – realizada pelo autor – do ambiente repressor da ditadura militar para o interior da trama que se passa na década de 1930, de modo a denunciar o clima de censura e perseguição política que se instaurou a partir de 1964 no Brasil.

Todavia não consideramos o *Romance d’A Pedra do Reino* um “romance-denúncia” do ambiente repressivo da Ditadura Militar, uma vez que o próprio Suassuna posicionou-se naquela época a favor dos militares. Apesar de um quadro de censura e perseguição que marcou os chamados “anos de chumbo”, o escritor manteve-se simpatizante do governo militar, inclusive figurou politicamente em cargos públicos¹⁵ nomeados nesse período, o que possibilitou e alicerçou a criação do Movimento Armorial no qual a visão de cultura de Suassuna aproximava-se notadamente do projeto federal.

O fato de Quaderna estar preso acusado de um crime não solucionado, em meio a um clima repressor, diz muito mais respeito à condição histórica a qual o próprio Ariano Suassuna costuma se colocar, na medida em que é herdeiro de uma sociedade patriarcal com

¹⁴ Nesse aspecto destacam-se, por exemplo, os trabalhos de Eguimar Vogado (2008), Juliana Maioli (2008) e Christiane Suezs (2007).

¹⁵ Cabe salientar que em 1967 Suassuna tornou-se membro fundador do Conselho Federal de Cultura e em 1968 torna-se membro do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco, permanecendo nos dois órgãos até 1973. Entre os cargos que ocupou nesse período estão ainda sua nomeação pelo reitor da UFPE, Murilo Guimarães, como diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) em 1969 e sua ocupação entre 1975-78 no cargo de Secretário Municipal de Educação e Cultura do Recife, nomeado pela gestão do prefeito Antônio Farias. Estes últimos foram fundamentais especificamente para alicerçar a construção e divulgação/continuação do Movimento Armorial.

sua representatividade política em crise. Seu lugar de fala é aquele identificado com os derrotados pela Revolução de 1930 e vencedores com o Golpe de 1964, como costuma afirmar o próprio Suassuna (1980b). Desse modo, seria um tanto quanto destoante concluir que o romance de Suassuna vem a transpor o ambiente da Ditadura Militar de modo a denunciá-lo, quando o próprio escritor posicionou-se politicamente a favor dos militares e notando-se uma sintonia entre sua visão de cultura e a perspectiva das Forças Armadas. Em nossa forma de entender, a situação de Quaderna preso e acusado, remete muito mais a um dado autobiográfico que atua no romance, ou seja, o modo como lida com memórias e ressonâncias de seu passado familiar.

Votando à trama do romance, durante o interrogatório feito pelo Juiz Corregedor, Quaderna busca defender-se da acusação de estar ligado a estes dois fatos: a morte trágica do seu tio-padrinho e a “conspiração” que supostamente havia trazido Sinésio de volta a Taperoá para reaver sua herança e ocupar o seu lugar na hierarquia familiar. Ele teria retornado, motivado por um tesouro a princípio deixado por Sebastião Garcia-Barreto. O mistério que ronda a reaparição de Sinésio e a comitiva de circo que se organizou em busca do tesouro, articulam a acusação de Quaderna tendo ele participado de tal evento. É a partir da grande trama familiar que se vê exposta nessas histórias de crimes e reaparições que Quaderna explicar os acontecimentos tentando eximir-se de qualquer culpa.

Para explicar sua ligação com os Garcia-Barreto, Quaderna volta no tempo e conta a história dessa família bem como a história de sua própria família. Com seu olhar sobre o mundo regado de misticismo, ele vai revelando aos poucos sua genealogia familiar e a origem de seu sonho para o Brasil e para o sertão. Apaixonado pelas histórias dos folhetos populares assim como pelas manifestações e festejos populares como cavalgadas, cavalhadas e caças, Quaderna apresenta a ancestralidade de seu sonho: tornar-se Rei do sertão e gênio da raça brasileira. Para isso, destaca a sua filiação sanguínea que descende daqueles que protagonizaram a carnificina do *Reino Encantado* (1836-1838) nos sertões pernambucanos. Ele visa reconquistar o reino do sertão inaugurado por seus ancestrais, só que desta vez através da poesia, construindo assim, a exemplo dos cantadores sertanejos, o seu próprio “castelo poético”.

Como já ressaltamos, o enredo do romance se passa na Vila de Taperoá¹⁶, no sertão da Paraíba, no decorrer da década de 1930, mas os seus vínculos históricos reportam a

¹⁶ É interessante ressaltar que assim como em sua dramaturgia, Taperoá também protagonizará a cena espacial e cidadina da trama do seu romance. Parte do imaginário de memórias pessoas de Ariano, Taperoá é mais um das

Pernambuco no século XIX, nos dois rincões da Pedra Bonita, onde se manifestou a sedição do *Reino Encantado* liderado pelo bisavô de Quaderna, João Ferreira, segundo ele, João Ferreira-Quaderna, “O Execrável”.

Na cadeia, envolto pelas grades e na condição de preso, Quaderna perpassa suas memórias infantis, valorizando o papel de sua tia Filipa, do poeta popular João Melchíades e dos mestres eruditos Clemente e Samuel em sua formação popular-erudita. E assim, ele encerra seu primeiro dia de depoimento, exausto chega em casa, pega uma garrafa de “vinho tinto da malhada” e movido pela embriaguez se atravessa de um sonho indomável: tornar-se o gênio da raça brasileira coroado pela Academia Brasileira de Letras e ao mesmo tempo sagrar-se rei do sertão:

Tudo que eu vinha pensando na minha doce embriaguez se juntou, então, num sonho só. Eu terminara a minha Epopéia, minha Obra de pedra e cal, edificando, no centro do reino, o Castelo e Marco sertanejo que tinha sido o sonho de toda a 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 da Coroa, era formada por Doze Pares do Cordão Encarnado e outros Doze do Cordão Azul, conforme sua Literatura fosse mais aproximada ou mais afastado do Povo. Era o dia da minha coroação. (SUASSUNA, 2007, p. 739-740)

Quaderna é a mistura de um sonho de palhaço e rei, ele é o personagem-narrador que domina o romance e a história que lá se conta. Dono desse poder discursivo, ele apresenta e guia a história, articulando e expondo as histórias, falas e atitudes dos demais personagens. É o seu olhar sobre o todo que constitui a trama, que urde e organiza o discurso nela presente. Toda a história é apresentada pelas lentes quadernescas, não há outra fala reinante nesse romance narrado em primeira pessoa.

A narrativa em primeira pessoa revela o narrador como sujeito e objeto da enunciação, sendo assim, ao mesmo tempo em que conta as histórias que alimentam seu projeto de uma grande obra para tornar-se gênio da raça brasileira, Quaderna também acaba por revelar os procedimentos de sua construção, “mediante a incursão de inúmeros comentários críticos e reflexões teóricas acerca da arte literária, no decurso da tessitura romanesca”. (MAIOLI, 2008, p. 74).

A história na narrativa: redimensionamentos suassunianos

escolhas temáticas do romance que atuam como *rastros* autobiográficos. Desenvolveremos melhor esse *rastro* no capítulo posterior.

Ao longo de toda a narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino*, o leitor se depara com variadas referências à história. Visto que, a mesma apresenta uma teia de tramas históricas que se encontram articuladas por uma demanda autobiográfica assim como pela perspectiva armorial que é o discurso fundador da narrativa.

Segundo Sônia Farias (2006), os motivos do enigma que tece o romance bem como a “Demanda Novelosa” na qual está inserido Quaderna toma como “causas imediatas”: a morte misteriosa do tio-padrinho Sebastião Garcia-Barreto, o desaparecimento de Sinésio e o seu posterior reaparecimento; e como “causas remotas” os acontecimentos messiânicos do *Reino Encantado*. O romance é perpassado pela correlação das seguintes demandas: a demanda mítico-messiânica (eventos messiânicos presentes na trama), a demanda política (especialmente expressas na resignificação da Guerra de Princesa) e a demanda pessoal de Suassuna (com a perda do pai atuando como *rastro* autobiográfico). Portanto, *a demanda de Quaderna e a demanda do romance se confundem no interior do discurso*.

O enredo se filia a princípio com dois vínculos históricos principais que são orientadores do seu discurso: o *Reino Encantado* (1836-1838) e os conflitos políticos na Paraíba ao longo da década de 1930, especialmente a Guerra de Princesa (1930). Enquanto o primeiro fato serve de metáfora para a perspectiva armorializante que rege o romance, – especialmente no que concerne ao processo de “enobrecimento” do sertão – o segundo fato indica a referência autobiográfica que destacamos com um dos *rastros* que operam de modo a revelar a *cena de escritura* dessa obra, pois assinala a apropriação de um evento no qual o pai e a família de Ariano estiveram envolvidos – a Guerra de Princesa – e que representou o estopim para explosão da Revolução de 1930 com a contestação da representação política dos coronéis.

Desse modo, são duas as perspectivas que orientam a introdução de eventos históricos no *Romance d'A Pedra do Reino*: o olhar armorial e os *rastros* autobiográficos de Suassuna. Para entendermos melhor como estas perspectivas se articulam no interior do enredo, viajemos não por acaso ao século XIX, pouco tempo após a proclamação da Independência do Brasil. Naquela época, entre 1836 e 1838, ocorre no sertão de Pernambuco, uma sedição de caráter messiânico-sebastianista¹⁷.

¹⁷ O mito português do sebastianismo se concentra em torno da morte/desaparecimento do jovem rei D. Sebastião em 1578 na batalha de Alcacer-Quibir, fato que acabou por germinar o panorama da União Ibérica. Com o território sob comando dos vizinhos de Castela, os portugueses através dos meandros da memória acabaram por dissipar a esperança no “retorno” do rei “perdido”. De tonalidade messiânico-milenarista, tal crença espalhou-se por tempos e espaços distintos chegando ao Brasil com os colonizadores.

Por volta de 1836, liderados por um homem chamado João Antônio dos Santos em torno de duas pedras perpendiculares e reluzentes em plena caatinga, juntou-se um grupo de pessoas que acreditavam no retorno do rei português do século XVI Dom Sebastião. Segundo as pregações, o monarca estaria “encantado” em meio àquelas pedras que passaram a representar e constituir o santuário e reduto desse agrupamento. Pelo alcance que teve entre os trabalhadores rurais das fazendas da região, o movimento passou a preocupar as autoridades locais, que enviaram o Padre Francisco Correia para tentar dissuadir o líder espiritual do grupo, que acabou dissolvido, todavia viria a retornar liderado pelo cunhado de João Antônio, um homem chamado João Ferreira. Motivados pela crença de que Dom Sebastião se encontrara encantado naqueles misteriosos rochedos, os seguidores de João Ferreira instigados por ele, praticaram sacrifícios de homens, mulheres, crianças e animais entre os dias 14 e 16 de maio de 1938. (QUEIROZ, 1974) O objetivo era desencantar o rei português lavando as pedras com o sangue dos sacrificados e assim promover a justiça na terra e distribuindo riqueza a todos, tornando o sertão o reino de prosperidade aos pobres e marginalizados.

A sedição teve fim com a ação dos fazendeiros da região que estavam perdendo sua mão de obra. Este evento ficou marcado negativamente, sob o rótulo de barbárie, compõe juntamente com outros eventos sediciosos que se estenderam pelo decorrer do século XIX e início do século XX, o conjunto de revoltas de cunho messiânico-sebastianista que tiveram seu ápice na Guerra de Canudos (1896-1897).

Considerado um dos mais trágicos movimentos messiânicos da história do Brasil, o *Reino Encantado* foi tema de alguns cronistas do final do século XIX, um pouco antes dos acontecimentos de Canudos. Duas obras pioneiras se destacam dentre as narrativas publicadas acerca desse evento: em 1875, Antônio Ático de Souza Leite publica pela primeira vez no Rio de Janeiro a sua *Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Villa Bella – Província de Pernambuco* e em 1878, Tristão de Alencar de Araripe Júnior publica *O reino encantado*. Inclusive a obra de Antônio Ático de Souza Leite é recuperada no *Romance d’A Pedra do Reino*, como forma de referenciar-se de um relato oficial sobre o evento que é reescrito na obra.

De fato, o *Reino Encantado* juntamente com outro evento que lhe é anterior e que também aconteceu em Pernambuco, a *Insurreição da Serra do Rodeador* (1817-1820) é introduzido no *Romance d’A Pedra do Reino* por Suassuna para compor a genealogia de Quaderna, remetendo à ancestralidade de seu papel na história do Brasil e ao mesmo tempo traça – juntamente com a carga negativa que envolve os discursos sobre o *Reino Encantado* –

a face sanguinária de sua origem familiar, ou seja, a marca negativa que carrega em sua história e que através da liberdade da literatura se inverte “positivamente” no romance.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, esses fatos são perpassados no espaço de um século, pois a trama se passa na década de 1930. Inclusive, Suassuna altera a data do *Reino Encantado* no romance para enquadrar a história em exato um século, sendo assim este evento que surgiu em 1836, passa no romance a situar-se a partir de 1835 de modo a compor o “Século do Reino”.

Na lógica deste “Século do Reino” se articula a “demanda mítico-messiânica” e a “demanda política” urdida por um *corpus* factual que compõe a “Guerra do Reino” disposta nos seguintes eventos: Insurreição do Rodeador (1819), Guerra da Pedra do Reino ou *Reino Encantado* (1835-1838), Guerra de Doze (1912), Guerra do Santo Padre do Juazeiro (1913), Guerra da Coluna Prestes (1926) e Guerra de Princesa (1930).

A ideia de um século atravessando a narrativa é uma metáfora para conferir historicidade ao sertão diante de sua identidade histórica associada sempre às dimensões mítica e messiânica. Além disso, por essa própria condição, remete também às referências ibéricas, mais precisamente portuguesas, expressas no fenômeno do sebastianismo que no Brasil firma-se através de um desejo de materialização bem expresso nas revoltas messiânicas que aqui ocorreram. Portanto, esses eventos urdem a referência histórica e cultural ibérica que se pode notar já na colonização e quem tem nos sertões do século XIX ao XX um espaço de resignificação.

Sendo assim, a montagem do “Século do Reino” faz com que se meschem na articulação empreendida por Suassuna, um viés histórico-cultural – possível para pensar as referências e a elaboração do sertão como reino – e o contexto no qual foi gerado social e sentimentalmente o autor Suassuna – o assassinato do pai por conta dos conflitos políticos da Paraíba. Essa articulação traçada por ele entre o *Reino Encantado* e o atravessar de um século marcado no sertão pelas reelaborações do mito sebastianista e o contexto político da Paraíba traz a tona um *jogo que possibilita o fechamento da representação*: a condução não harmoniosa e não-linear dos pressupostos autobiográficos e da visão armorial que se demonstram na inspiração e na elaboração do *Romance d’A Pedra do Reino*.

Nas crônicas sobre o *Reino Encantado*, o líder incentivador da carnificina, João Ferreira, ganha o adjetivo de “Execrável”. E é a partir dessa adjetivação negativa que Suassuna constrói e torna possível a genealogia de Quaderna, ou seja, a sua narrativa de identidade. Nesse sentido, este personagem representa o elo entre o *Reino Encantado* – marco na historicidade do sertão segundo Suassuna – e o contexto da Paraíba em 1930. Quaderna,

astuciosamente, durante a narrativa tentando colar os pedaços mal compreendidos de sua “genealogia cruel e negativa” ao novo contexto, o da sua busca por tornar-se o grande gênio da raça brasileira através da escritura de uma obra máxima. Há uma constante necessidade de reelaborar a ideia de sua identidade a partir da arte, ou seja, ele pretende recuperar o poder e destaque obtidos pelos antepassados, mas desta vez não pelo sangue, mas sim pela edificação de seu “castelo poético”.

Nesse sentido, a postura de Quaderna acaba por confundir-se com a de Ariano, que de alguma forma também busca através de seu trabalho literário e intelectual reaver a memória da ordem social ruída a qual se filia e a partir da qual enxerga o mundo e as relações humanas. A forma que encontra para reconstruir as imagens de um passado monumental e demonstrá-lo não ofensivo para a compreensão do Brasil é a arte, em nosso caso, mais precisamente a literatura.

De sua genealogia familiar, Quaderna assume a condição de “execrável”. Uma sentença que ameaçou a ordem social, econômica e política até então vigente no sertão. A condição de “execrável” pode ser entendida, portanto, como o sentimento que envolve o lugar do derrotado, do vencido que viu escapar na poeira do tempo um mundo de papéis bem definidos, uma ordem de outrora. Nesse sentido, talvez não somente a Quaderna caiba a marca do execrável, mas também a Ariano Suassuna que através do *Romance d’A Pedra do Reino* mais precisamente na voz narrativa e nas aventuras astuciosas do protagonista busca reconstruir um mundo de memórias que se situa nessa ordem perdida: a ordem que ruiu ainda mais para Suassuna com a morte de seu pai, nas circunstâncias políticas da queda da oligarquia como sistema representativo máximo do poder.

O narrador assume uma condição execrável ao investir-se do papel exercido por antepassados e assim recorre da pena que lhe foi imposta. Manifesta-se aqui uma das primeiras situações alegóricas do livro, pois a condição de execrado, que transborda para outras instâncias narrativas, só pode ser bem compreendida se levarmos em conta o significado dessa atuação dentro do contexto velado da narrativa. Sabe-se que do embate entre João Pessoa e seus adversários e inimigos resultou a imagem republicana e moderna do ex-governador assassinado em oposição ao atraso representado pelas oligarquias rurais da Paraíba. Os inimigos de João Pessoa foram tratados com impiedosa fúria pelos arautos da Nova República e do Estado Novo enquanto a imagem do ex-governador era incensada e o próprio João Pessoa visto como um mártir na luta contra o atraso e o coronelismo (visto por Quaderna na narrativa, com respeito e simpatia). (VOGADO, 2008, p. 20)

Mais a frente, veremos como o execrável assumirá uma perspectiva de “belo” e “nobre” a partir da lógica armorializante. Por fim, a apropriação do evento do *Reino*

Encantado coloca-nos diante da dimensão cruel, trágica e aterrorizante da condição humana em si mesma, sendo assim a finalidade do sebastianismo no romance é, portanto estética e não política.

Eguimar Vogado (2008) verifica que um “mito familiar” urde a narrativa do romance, uma vez que Quaderna/Suassuna erguem através de suas visões de mundo, um castelo para seus antepassados buscando enaltecê-los através da obra que almejam construir e das histórias que nela pretendem contar ou contam. A busca obsessiva por resgatar o passado é uma maneira de obter algum crédito com o futuro.

Na segunda parte do romance, que vai do Folheto XXXVII ao XLVIII – que por sinal remete ao interrogatório de Quaderna – em consequência de uma “demanda política”, os eventos históricos prioritariamente trabalhados são: a Coluna Prestes (1926), a Guerra de Princesa (1930) e a Intentona Comunista (1935).

Embaralhando história e mito, por exemplo, Quaderna funde a Coluna Prestes e o sebastianismo no retorno de Sinésio. A abordagem da Coluna Prestes e por sua vez do Tenentismo são trabalhados no romance de modo a se descaracterizar a historicidade desses movimentos. Dominados pela leitura mítica que os aproxima do sebastianismo, esses eventos contribuem para a construção da esfera misteriosa que circunda o retorno messiânico de Sinésio. Como veremos mais adiante, essa descaracterização está a serviço da concepção armorial que lhes impõe uma nova roupagem: epicidade e mito. É interessante destacar que a Coluna Prestes chegou a Paraíba durante o governo do pai de Ariano, João Suassuna, sendo devidamente abafada por seu governo, como bem destaca Sônia Farias (2006, p.429):

A atuação da Coluna Prestes na Paraíba, como de resto em todo o território nacional, não alcançou, todavia, os objetivos esperados. A sua derrocada no Estado paraibano deveu-se, além da falta de repercussão popular, à reação movida contra ela pelo então presidente do Estado, João Suassuna. O presidente contou para isso com vários contingentes de apoio: os coronéis e chefes políticos locais, uma companhia paulista que atuava no momento no Nordeste a mando de Artur Bernardes e uma tropa de devotos do padre Cícero liderada por Floro Bartolomeu. Entre os vários partícipes da reação vale ressaltar a participação do chefe político de Princesa Isabel, coronel José Pereira e dos devotos do padre Cícero, personagens que têm uma função significativa nos outros movimentos políticos tematizados no romance.

Como já ressaltamos, dentre os fatos políticos que estão presentes no romance, a Guerra de Princesa é notadamente o mais fundamental para o enredo, uma vez que revela um dos *rastros* autobiográficos que atuam na construção da obra. Cabe lembrar que o tio-

padrinho de Quaderna, Sebastião Garcia-Barreto posiciona-se dentro da trama ao lado dos Dantas e do coronel José Pereira e o sumiço de seu filho Sinésio logo após sua morte é insinuado como um “revide” ligado a sua adesão aos revoltosos. Como ressalta Sônia Farias (2006, p. 441-442), a Guerra de Princesa representa nas páginas da história do Brasil o evento estopim para o ambiente gerador da Revolução de 1930 nesse sentido:

A inclusão do movimento de Princesa como uma das etapas da “Guerra do Reino” revela, pois, o comprometimento do narrador com os esteios de sustentação da ordem coronelista. O exame conjunto de vários movimentos políticos acoplados ao messianismo não apontam para conclusão diferente. Mesmo os episódios ligados ao tenentismo, tendo seu papel histórico neutralizado no texto pela descontextualização a que são submetidos no discurso de Quaderna, se prestam a ratificar a perspectiva conservadora do romance. O caráter progressista que marca o ideário do tenentismo no contexto da história do Brasil é, como já foi dito aqui, manipulado n’A Pedra do Reino de modo a ajustar-se aos propósitos ideológicos do narrador. Nesse sentido, o Levante de 1935 e a Coluna Prestes nivelam-se – via imagética cavalheiresca – aos outros dois episódios que representam uma posição de recuo face ao fluxo do processo histórico nacional: a sedição de Juazeiro e a insurreição de Princesa.

Os apontamentos feitos acima por Sônia Farias (2006) evocam a ideologia impressa no romance: o comprometimento com a memória de uma ordem coronelista. Não é somente Quaderna que tem simpatia pelos coronéis, essa própria posição do personagem-narrador advém da visão de mundo de Ariano Suassuna, marcada pelo seu lugar social, a herança de uma ordem coronelista e oligárquica que comandava o sertão paraibano e o Brasil como um todo. Sua família esteve ligada intimamente ao movimento de Princesa, incorporando-se aos revoltosos liderados pelo coronel José Pereira.

Sob esses aspectos verifica-se, portanto as razões pelas quais os núcleos sociais privilegiados no romance são: a oligarquia rural e o povo, que na visão suassuniana convivem harmoniosamente no seio das relações sociais que estabelecem entre si. Tendo sido este fato ligado aos conflitos políticos da década de 1930 na Paraíba, logo remete à crise oligárquica e é visto por Suassuna como uma representação – em suas devidas proporções, “messiânica” – da resistência à queda desse mundo “originário e perfeito”.

A confluência dos *rastros* autobiográficos de Suassuna orientando a escolha dos temas a serem introduzidos no *Romance d’A Pedra do Reino* acaba regendo também a abordagem que é feita a história política. Suassuna nos coloca diante de uma interpretação da história do Brasil construída e/ou pautada na história de sua família. A esta perspectiva de reinterpretar o momento histórico do sistema social do qual fez parte a sua família acrescenta-

se uma concepção estética introduzida na elaboração do romance, referimo-nos a “visão armorial” que emaranha a obra.

A referência à crise do patriarcado rural bem como os seus efeitos na vida de Ariano são transpostos para o *Romance d’A Pedra do Reino*, já no início, na dedicatória do mesmo. Ao modo de *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, as personalidades históricas e literárias elencadas são apresentadas e ligadas ao período histórico marcado pelo patriarcalismo e a formação do pensamento de Ariano – no caso de escritores que ele assumidamente defende como influente em sua visão de mundo. Figuram na dedicatória homens como o cangaceiro Jesuíno Brilhante, o coronel paraibano José Pereira Lima, líder do Levante de Princesa Isabel durante o governo de João Pessoa; o advogado João Duarte Dantas primo da mãe de Ariano e assassino do então governador da Paraíba João Pessoa; os tios maternos de Ariano – fundamentais em sua formação –, Alfredo Dantas Villar e Manuel Dantas Villar assim como o pai de Ariano, João Suassuna, assassinado por acusação de ser cúmplice de João Dantas na morte de João Pessoa.

Além desses personagens referenciais daquele momento histórico, há como ressaltamos, menção a alguns escritores e intelectuais defendidos por Ariano como influências na construção de seu pensamento tais como José de Alencar, Sílvio Romero e Euclides da Cunha além do poeta popular Leandro Gomes de Barros.

Portanto, na dedicatória encontram-se inscritos e introduzidos no romance, elementos que guiam e urdem a trama em suas múltiplas perspectivas. Observemos que é a partir dessa “equiparação simbólica” que Ariano traça entre a história de *Carlos Magno e os Doze Pares de França* aos meandros de sua história pessoal e de sua formação intelectual que nos permitimos adentrar no espaço dos prismas e elaborações armoriais, entendendo ser possível notar uma relação entre o *Romance d’A Pedra do Reino* e os pressupostos defendidos pelo Movimento Armorial também criado e liderado por Ariano Suassuna.

Um romance armorial

Como já informamos, em 09 de outubro de 1970, data do 40º aniversário de morte do pai de Ariano, Suassuna concluiu *Romance d’A Pedra do Reino*. Neste mesmo ano, com um concerto intitulado “Três séculos de música nordestina – do barroco ao armorial” e uma exposição de gravuras e esculturas, ele lança na Igreja barroca de São Pedro dos Clérigos no Recife/PE, o Movimento Armorial. Em agosto de 1971, o *Romance d’A Pedra do Reino* fora publicado e denominado pelo próprio autor como “Romance Armorial-Popular Brasileiro”. O

“texto manifesto”, que reuniu e expôs as ideias armoriais foi lançado pela editora da UFPE somente em 1974.

Nessa confluência de datas e aproximações, o romance, o movimento e a concepção de arte são expostos conjuntamente. Todavia existe uma historicidade dessa relação entre o romance e o movimento que se encontra expresso não somente na coincidência das datas de seus lançamentos ao público, mas na produção dialogada em paralelo do livro e da concepção armorial. Um sobrevôo na história do movimento e as condições que permitiram a elaboração e publicação do *Romance d’A Pedra do Reino* nos indicam isso.

O romance foi construído durante 12 anos de escritura. Já nos últimos anos de sua redação, Suassuna havia iniciado sua carreira no meio acadêmico ocupando em 1969 a chefia do Departamento de Extensão e Cultura da UFPE (DEC). Neste cargo, Ariano dispôs das condições necessárias para obter o apoio financeiro que lhe permitiu materializar suas concepções estéticas e criar um ambiente de apoio a artistas que estivessem dispostos a desenvolver uma arte pautada sua concepção de mundo.

Assim, o Movimento Armorial surgia a partir de um discurso de defesa da criação de uma arte erudita brasileira por meio das raízes populares da cultura nordestina, para isso Suassuna organizou através do DEC, um programa de pesquisa no qual reuniu artistas interessados em compor esta “arte armorial”. A fonte principal dessa nova estética eram os folhetos da literatura popular, costumeiramente enquadrados e nomeados por Ariano como “Romanceiro Popular Nordestino”. Defendendo uma postura “integradora”, o Movimento Armorial, tomava este “romanceiro” como a base inspiradora de toda forma de criação artística, aproximando pintura, escultura, tapeçaria, música, arquitetura e literatura. Nesse sentido, a arte a ser produzida seria orientada nos elementos e características mais diversos que estruturam e compõem os folhetos populares que seriam explorados nas suas mais amplas possibilidades artísticas e estéticas.

Como demonstramos no primeiro capítulo, esta apropriação dos folhetos defendida por Suassuna em sua dimensão estética se deu a princípio através de uma aproximação emocional, ou seja, foi uma escolha tecida por uma sensibilidade construída desde a infância com os primeiros contatos que ele teve em Taperoá com a literatura popular. Desse modo, a fecundidade dos folhetos no universo infantil de Ariano se complexifica no interior de sua visão de mundo e de arte de modo a tornar-se um dos elementos mais significativos na construção de seu discurso.

A concepção armorial é fruto de um amadurecimento intelectual de Suassuna expresso em suas experiências nos grupos pelos quais passou (TEP, TNP, MCP, Conselho Federal de Cultura). Mas, além disso, verificamos que existem *rastros* que nos permite aproximá-la de uma relação afetiva com o folheto tecida por Ariano. O envolvimento artístico de Suassuna com os folhetos se demonstra também como uma atitude política, em meio ao debate sobre a identidade nacional, quando em sua perspectiva a literatura popular “solucionaria” a questão da genealogia, da tradição e da autenticidade da cultura brasileira.

A visão da cultura brasileira presente nas formulações armoriais também frequenta o *Romance d'A Pedra do Reino* que juntamente com o movimento, dialoga com a tensão de sua época, reagindo às guitarras elétricas tropicalistas, à cultura de massa e a uma arte pop que cada vez mais adentrava no espaço e no cotidiano brasileiro. Situado na contramão dessa arte cada vez mais abarcadora de referências distintas e atuais, o Armorial procurou posicionar-se na defesa de uma cultura nacional “autêntica”, rastreada até suas raízes e perseguindo a “profundidade do ser Brasil”.

Assim, o Armorial se inseria num debate histórico que buscou definir a identidade cultural do Brasil desde as discussões empreendidas pela Escola de Recife, o Modernismo de 1922 e o Regionalismo Tradicionalista Nordeste, nos quais figurou sempre o problema da cultura popular nas formulações de seus intelectuais e artistas partícipes, tencionando entre o regional e o nacional.

A busca por definir o “rosto nacional” em meio a uma narrativa fundadora que identificasse o Brasil não se limitou somente aos intelectuais e artistas, havia também um interesse por parte do governo federal.

O Governo Militar estrategicamente estimulava e apoiava a promoção de ações e visões sobre a cultura que a associassem a fórmula nacional-popular, pois era de seu interesse conquistar a simpatia da população através de um discurso que forjasse a identificação da nação – incluía-se aí a classe governista – com o seu “povo”. Afinal, a nação identifica-se com o quê? Povo é sinônimo do quê? Uma lógica do controle regia esses interesses e posturas. Em plena época de influência estadunidense e em meio a um ambiente de repressão e censura, a Ditadura buscava afirmar-se através de um discurso nacional-popular, de defesa do território e da soberania contra as influências estrangeiras nocivas à ordem e progresso – neste caso o comunismo¹⁸.

¹⁸ O clima gerado com a Revolução Cubana (1959) servia de justificativa para a interferência cada vez maior dos Estados Unidos nos países latino-americanos.

O governo militar tecia suas apropriações sobre o popular, partindo sempre da perspectiva do controle, da ordem e da integração, o “popular” era associado a uma “ingenuidade” que seria a marca da autenticidade e da pureza, o “popular” foi integrado à elaboração de símbolos nacionais tomados como “autênticos” do povo e, portanto, definidores da nação. (MORAES, 2000).

Assim, como o samba e o futebol, a cultura popular era uma das bases do discurso militar que elaborou um projeto cultural específico para o Brasil. Essa redefinição da cultura popular no discurso do governo contrapunha-se ao modo como ela vinha sendo apreendida por uma parte da intelectualidade brasileira que se interligava, por exemplo, ao ambiente ideológico marxista. Os intelectuais e artistas da esquerda defendiam a utilização da cultura popular enfocando o seu potencial para conscientização, questionamento e transformação da realidade social. A ação de organizações como o Movimento de Cultura Popular (MCP) e os Centros de Cultura Popular (CCP’s) ligados a União Nacional dos Estudantes (UNE), por exemplo, tomava a cultura popular como elemento/fonte para a revolução social no Brasil. Dentro dessa perspectiva se enquadrava a discussão sobre arte engajada desde os anos 1950.

Como verificamos no primeiro capítulo, Ariano foi um dos sócios fundadores do MCP em Recife/PE, mas, apesar disso, sua forma de apreender e justificar a importância da cultura popular para o entendimento ontológico da nação foi mostrando-se diferente da perspectiva desse movimento e ele acabou tornando-se um dos mais ferozes críticos da arte engajada.

De qualquer modo, é preciso notar a exacerbação do tema da cultura popular nos discursos dessa época. Tais discursos se apresentavam como “defensores” da cultura popular tomando-a como elemento revolucionário ou mesmo como elemento “confirmador” e revelador da origem e autenticidade de uma identidade nacional já pronta e acabada. Seja para confirmar ou contestar uma ordem, a cultura popular foi alvo de diferentes olhares e projeções. Especificamente no caso do discurso dos militares, toda visão de cultura esteve pautada numa perspectiva integradora, de “integração nacional”, num verdadeiro jogo de espelhos onde as diferenças seriam “anuladas”, silenciadas e “abafadas” a serviço da invenção de uma suposta unidade.

Como destaca Maria Thereza Didier Moraes (2000), a preocupação dos militares era controlar também os setores culturais a fim de conter qualquer ameaça de subversão à ordem vigente. Nesse sentido, a abordagem sobre a cultura e especialmente durante a década de 1970 – momento no qual vem a público as duas maiores criações de Ariano: o *Romance*

d'A Pedra do Reino e o Movimento Armorial – registrava a questão regional¹⁹ e a arte engajada. Numa época marcada pelo aumento da situação de disparidade econômica no Brasil, a região Nordeste atraía os olhares nacionais, pela presença marcante de fenômenos como a seca e a fome.

A integração das diferenças e discrepâncias de uma sociedade marcada pela desigualdade a serviço da reafirmação de uma identidade nacional compunha o contexto político que fez uso da cultura como elemento estratégico para forjar um rosto harmônico para o Brasil. Neste clima de “harmonia” política e cultural pregado pelos militares se deu o período de afirmação de Ariano Suassuna como romancista e intelectual. O *Romance d'A Pedra do Reino* ganhou prêmios e o Movimento Armorial permaneceu “vivo” e atuante, visto que, alinhava-se à proposta cultural do governo militar recebendo investimentos e financiamentos para suas ações.

Sendo assim, de que maneira podemos entender essa aproximação do Movimento Armorial com o governo militar? Afinal, como o movimento se inseriu no contexto cultural da época? De que modo teceu uma identificação da cultura nacional com a cultura popular?

Como já destacamos anteriormente, a concepção armorial acerca da cultura brasileira não pode ser engessada apenas no momento em que as primeiras pesquisas são desenvolvidas, quando Ariano assume a direção do DEC. A concepção armorial é uma construção e na narrativa de “encantamentos” de Suassuna, ele destaca que já na infância se deparou com a literatura de cordel e os desafios entre cantadores no sertão e viu-se ainda jovem em seus primeiros contatos no teatro, interessado em evocar essas referências ditas e defendidas como “populares”. Por isso, se debruça na obra do espanhol Frederico Garcia Lorca pautado no “Romanceiro Ibérico Medieval”.

Daí por diante, desde *Uma Mulher vestida de Sol* (1947) até o *Romance d'A Pedra do Reino* e o Movimento Armorial, o universo da literatura popular dos poetas e cantadores nordestinos recebeu um tratamento especial por parte de Ariano Suassuna. A partir da potencialidade estética que consegue enxergar nos folhetos, ele os utilizará ao longo de toda a sua criação artística e formulará também a partir deles a visão armorial, chegando à década de 1970 a lançar um movimento artístico-cultural que pretendia realizar uma arte erudita brasileira partindo das raízes populares de nossa cultura.

A miséria do sertão vencida diariamente por João Grilo (o tipo “malandro” do sertão) através de suas astúcias figuradas no *Auto da Compadecida* (1955) conferiu a Ariano o

¹⁹ As representações espaciais serão trabalhadas em seus eixos possíveis – inclusive a problemática regional – no próximo capítulo.

rótulo de comunista. Mas esta mesma miséria será reinterpretada e ganhará tons de nobreza no *Romance d'A Pedra do Reino* a partir da visão armorial que orienta todo o discurso dessa obra. Página por página, a “armorialidade” vai tecendo a visão de cultura, literatura e história, numa trama que estrategicamente afasta Suassuna de qualquer filiação ideológica ao comunismo e ao mesmo tempo o aproxima cada vez mais de uma postura conservadora que dialoga inclusive em grande medida com a visão dos militares.

Ao que parece, a marca armorial legitima a ligação de Suassuna às sendas de sua origem familiar e sócio-econômica, – o lugar da elite – reintegrando-o ao ambiente no qual foi gerado e ao qual busca enaltecer em toda a sua obra – nem que seja ao menos o direito de reinterpretá-la. Isso é perceptível pelo fato de que a formulação armorial esteve sempre interessada na busca por um passado original da cultura brasileira. Feita por eruditos, ainda que mirando o valor estético das fontes populares, a arte armorial buscou lançar um conceito de arte brasileira mergulhando na profundidade de suas fusões e referências. Nesse sentido, utilizam-se os folhetos de cordel a partir do seu caráter integrador dos tempos e espaços, para a definição da identidade nacional.

No discurso armorial, os folhetos populares que circulam pelo Nordeste, mais especificamente pelo sertão, são o centro gravitacional inspirador para o qual a cultura nacional deve voltar seu olhar para compreender o mais profundo de sua origem. Os folhetos representam ainda a fonte de produção de toda arte que se pretenda nacional e autêntica. Desse modo, não é difícil notar a correspondência entre a elaboração armorial e o período histórico marcado pela discussão em torno da identidade nacional.

A concepção armorial é resultado de todas as possibilidades que se vislumbram no debate que se instaurou no Brasil desde a década de 1950 e que demarca o momento de repercussão inicial da obra de Ariano. A relação entre arte e indústria, principalmente através da difusão da televisão adentrava no campo problemático de discussões sobre cultura. Em contrapartida arte armorial se colocava contra a arte ligada à indústria, às influências estrangeiras na cultura brasileira, contra a cultura de massa. Como destaca Maria Thereza Didier Moraes (2000, p. 52):

A crítica armorial à sociedade industrial e à arte industrializada tem como pressuposto a preservação da identidade cultural do país. Nesse sentido, podemos perceber que o estreitamento armorial com as raízes da cultura brasileira relaciona o seu passado com um tempo de espontaneidade sufocada pela racionalização da sociedade industrial, pó isso, a sua posição de luta ante o *moderno*. Dessa maneira, estabelece-se a Região Nordeste e,

mais especificamente, o sertão e a sua cultura popular como reduto de autenticidade cultural.

Num momento marcado pela exacerbação do “popular”, para o discurso armorial, nem tudo pode ser enquadrado como popular. Para Ariano, o popular está concentrado nas manifestações culturais do Nordeste, especialmente no sertão. Está presente no universo dos folhetos, nos espetáculos populares interligados pelo tempo e pelas experiências ao universo cultural da Ibéria em sua contextura medieval e barroca.

Como atesta Maria Thereza Moraes (2000), muitos intelectuais desse período tomaram a cultura popular como referência de uma cultura de resistência. Esse confronto direto com o “moderno”, seus valores e às influências estrangeiras coloca em questão o possível “esfacelamento” das tradições. Nesse sentido, a tradição é um dos conceitos que integram o debate em torno da cultura e identidade nacional. Nas tramas dessas tradições verifica-se a suposta “autenticidade” que para muitos passou a estar associada à “espontaneidade do povo”, o que trazia a tona o tal caráter intuitivo da cultura popular, defendendo-a enquanto estado puro e infantil da arte. Uma “pureza” que Ariano pretendia transportar para o ambiente acadêmico e erudito utilizando a cultura popular como substrato para a produção de um pensamento nacional “articulado” por eruditos, pois quem fazia a arte armorial são os eruditos.

A ideia de cultura para Ariano se funda no emaranhado da memória, da tradição e do passado. Nesse sentido, cabe lembrar que tanto a memória quanto a tradição são conceitos que implicam diretamente no problema do tempo. Como alerta Jacques Le Goff (2003), a ação da memória não se limita somente ao passado; há uma preocupação fundamental com o tempo em suas distintas dimensões e mais do que isso, há o medo do esquecimento, a angústia da perda do *rastró* e a constante necessidade de construir laços de identificação a partir de uma ideia de continuidade. A memória é, portanto um dos elementos agenciadores da identidade, pois contribui para conceituar as práticas e discursos que regem as diferentes realidades.

Quanto à tradição, esta evoca uma ideia de “continuidade” com um passado, é uma tentativa de recuperar sua presença e como ressalta Eric Hobsbawn e Terence Ranger (2006), remete a uma “prática”. No discurso de Suassuna, a tradição se apresenta como um dos conceitos básicos para articular o seu ponto de vista sobre a cultura. Portanto, a definição do que é cultura para esse escritor é agenciada por esses dois conceitos básicos: a memória e a tradição.

Ariano faz uso da memória para *rastrear* e organizar um conjunto de práticas e representações que agrupa e define como “tradições”. A sua busca é pelas manifestações que esboçariam a permanência das tradições que manifestariam a “autenticidade” da identidade nacional brasileira. Todavia, é preciso considerar que essa visão construída por Suassuna é manipulada por suas escolhas pessoais, como quando, por exemplo, identificamos os eventos ligados com a crise oligárquica que envolve a morte do pai, tomados por ele para explicar uma totalidade que é o Brasil. Os fatos que tiveram efeito sobre o destino de sua vida pessoal são utilizados no discurso de Ariano como motes explicativos gerais para justificar ainda o destino de sua nação.

Nas várias possibilidades da memória, há um jogo de representações que faz cruzar e se confundir o que é coletivo com a demanda individual. Sendo assim, em uma época onde a “descontinuidade” permeava os discursos, Suassuna nos convidava a pensar o Brasil partindo de uma defesa da “continuidade”, uma vez que seu discurso evoca permanências “ameaçadas” e ao mesmo tempo critica a realidade que às “adulterava”. A fórmula proposta pelo olhar de Ariano é: *vir-a-ser-voltado-para-o-que-se-foi* e mediante isso, temos revelada na escritura amorial – ou seja, no *Romance d’A Pedra do Reino* – o desejo de um resumo, antologia e recriação de toda uma memória cultural que urde a identidade brasileira.

Para tanto, o Movimento Armorial tem como proposta “reconfigurar” elementos antigos estabelecendo elos com as tradições e produzindo assim uma arte pautada num conceito de cultura que se institui a partir da lógica de *tradições inventadas*. (HOBSBAWN; RANGER, 2006).

Inspirados em Le Goff (2003), podemos entender Ariano como um dos *homens-memória* que evocam em seu discurso a força da tradição como suporte para pensar e articular uma interpretação da realidade e ao mesmo tempo para se fazer representar dentro dela pelo poder de sua voz abarcadora e salvaguarda do passado. Logo, é nesse contexto que se formula em Ariano uma visão do popular, associando-o à tradição e à memória. O popular aparece então, como a possibilidade de permanência com um passado identificado como ideal; A memória e a tradição apresentam-se como formas de lidar com o tempo e Ariano Suassuna figura como “agente” dessa relação.

Além da concepção armorial, o *Romance d’A Pedra do Reino* introduz também posicionamentos de Suassuna que compuseram anos depois, em 1976, a sua tese de livre-docência, intitulada *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Nesta obra, a cultura popular também é objeto de interesse estético de Ariano; nela

se visualizam os aspectos já verificados na sistematização armorial, assim como introduzidos e expressos no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Ainda no contexto das elaborações armoriais, Suassuna destacou atenção dada aos elementos populares da cultura por Mário de Andrade no Modernismo de 1922 e por Gilberto Freyre no Movimento Regionalista Nordestino. Todavia destaca os distanciamentos da visão armorial em relação a estas perspectivas sobre a cultura popular. No que diz respeito ao Modernismo de 1922, Ariano não acata a orientação vanguardista enquanto que no Regionalismo Nordestino – apesar do destaque dado a tradição – lhe soa pragmática a abordagem neonaturalista.

Outro *rastro* da formação do pensamento armorial são as interpretações da obra de Silvio Romero feitas por Suassuna, de onde se destaca a questão da mestiçagem racial e assim como Gilberto Freyre, se defende uma ideia de mestiçagem também “cultural”. Como define Moraes (2000), esse olhar sobre a mestiçagem que extrapola o quesito racial para enveredar-se pela cultura é aquilo que permite na trama de Ariano uma “arqueologia das tradições populares”. Nesse sentido, a fusão cultural de negros, índios e povos ibéricos tornou o no Brasil um ambiente propício a formação de uma identidade peculiar, sendo esta geradora de tradições culturais preservadas no sertão do Nordeste, o *locus* de uma narrativa originária do Brasil ainda preservada:

Apesar da diversidade entre os autores vinculados à *Escola de Recife* e ao Movimento Regionalista, há um traço marcante desses autores na obra de Suassuna e no Movimento Armorial: a presença da Nação, da região e da tradição sob seus olhares. Ariano Suassuna procura em autores como Sílvio Romero e Gilberto Freyre a reverência às tradições e à etnicidade. Daí, a importância desses dois pensadores na construção do Movimento Armorial, que elege como base de seu pensamento, ao revés da ruptura e do “novo”, a retomada do passado. (MORAES, 2000, p. 138).

Neste caso, a cultura popular é definida como um conceito que uniria aquelas formas populares de cultura originárias dessa mistura de povos e culturas. É ao passado dessas fusões, “imaculado” e ainda presente nas manifestações pelo Nordeste, especialmente no sertão, que a perspectiva armorial busca ou defende valorizar. Nesse sentido, ressalta Moraes (2000, p.142-143):

O armorial se diz diretamente ligado ao cadinho cultural dessa etnicidade que Silvio Romero procurou definir como identidade nacional. A ênfase à mestiçagem, não necessariamente sanguínea, mas cultural do povo brasileiro e o foco sobre as tradições populares são elementos do trabalho de Sílvio

retomados por autores como Gilberto Freyre e que, não sem razão, Suassuna evidencia como elementos referenciais para o pensamento armorial, posto que, para o escritor paraibano, o elo entre Sílvio Romero, Gilberto Freyre e o armorial está no respeito à tradição. A própria admiração de Suassuna a Romero e Freyre está na perspectiva de não provocar ruptura nesse pensamento que evoca as tradições brasileiras, dando destaque ao aspecto “originário” da região nordestina.

Sendo assim, a tese de livre-docência de Suassuna, traça também algumas imagens e símbolos que permeiam o pensamento armorial. Esta é uma narrativa que mergulha nos mitos de origem que articulados por Ariano procuram delimitar o caráter embrionário da cultura brasileira. No interior da tese, os mitos que corroboram na ideia de “ilha Brasil” retirada dos conteúdos da geopolítica disseminados pela Escola Superior de Guerra e apoiados no simbolismo da miscigenação étnica abordado por Romero e Freyre, conferem uma “tonalidade messiânica” ao que ele define como a “raça castanha”. O “povo castanho” seria, portanto a fusão dos povos míticos que deram origem ao mito da “ilha Brasil”.

Mediante isso, no discurso armorial-castanho a definição do ser brasileiro está associada à ideia de um passado ideal demarcado por tradições populares que teriam permanecido no sertão, sendo este espaço identificado como berço das fusões culturais ainda não maculadas pelos valores modernos e cosmopolitas. A profundidade do ser brasileiro é defendida por Suassuna no ideal da “raça castanha”, um tipo cultural complexo formado a partir dessas fusões e instalado especialmente no sertão.

Partindo desse veredicto, ele propôs uma perspectiva de “acastanhamento” da identidade brasileira. O povo castanho seria naturalmente “harmonizador” das diferenças que habitam os meandros de nossa formação cultural, expressando de modo fiel a “tendência unificadora de contrários” da cultura brasileira, fazendo conviver as oposições mais visíveis, complementando-as. Esta é a mesma lógica que funda o discurso armorial, basta destacar o maior objetivo do movimento que é fundir harmonicamente as formas eruditas e populares da arte.

Na verdade, todo o pensamento de Suassuna é marcado por um jogo de dicotomias, que não por acaso se estende também ao plano de sua obra, seja no teatro, no romance, na tese de livre-docência, no Movimento Armorial dentre outros campos de sua criação. Na visão de Ariano, esse “ser castanho” tem no sertanejo vermelho o ponto aglutinador das qualidades da “raça”: sintetizar e complementar elementos opostos. Para isso, afirma sustentar-se nas descrições feitas sobre o sertanejo por Euclides da Cunha em *Os Sertões*.

Portanto, o olhar mítico presente na tese de livre-docência de Suassuna, define a centralidade da cultura brasileira no mundo bem como a centralidade do sertão na construção dessa identidade. A visão armorial postula no campo da arte, os fundamentos estéticos que corroboram nessa perspectiva proposta por Ariano, uma vez que busca revelar as potencialidades dos elementos e formas populares da cultura presentes no sertão. Neste espaço, o ser castanho colado aos emblemas armoriais atinge o ponto máximo no discurso suassuniano construindo uma leitura peculiar de nossa história e cultura.

Por conseguinte, Moraes (2000) ressalva que o armorial remete muito mais a um plano estético do que reflexivo. Tudo parece astuciosamente coincidir nas elaborações suassunianas; tudo está a serviço de sua visão de mundo. Suas elaborações mais complexas, especialmente no âmbito da discussão sobre cultura, estão presentes no *Romance d'A Pedra do Reino*, no Movimento Armorial e na sua tese de livre-docência *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* e neles se encontra a serviço da valorização de um mundo de imagens e discursos que articulam a trajetória pessoal, familiar e intelectual de seu autor. Toda a sua visão posiciona-se contra aquilo que identifica ser a descaracterização de um passado ao qual se filiam suas formulações estéticas. Através de uma arte que represente a fusão dos contrários, ele busca defender a “preservação” das bases de nossa formação cultural. Tudo parece convergir para suas escolhas pessoais e afetivas.

Como bem analisou Eduardo Dimitrov (2006), o que muitas vezes pode ser considerado a princípio como uma influência para as criações de Suassuna, é na verdade uma “filtração”, ou seja, um uso a bel prazer a partir do que ele interpreta e retira das leituras que faz, tomando somente àquilo que interessa e que se encaixa dentro de sua visão. Isso ocorre em demasia no *Romance d'A Pedra do Reino*, com as citações de textos de vários escritores sejam eles populares ou eruditos.

Nesse sentido, ainda segundo conclui Dimitrov (2006), a concepção e o Movimento Armorial são sistematizados dentro de um contexto político, econômico, social e cultural envolto no debate sobre a identidade do nacional. Tradição, resistência e cultura popular figuram no emaranhado estético suassuniano que dialogando com sua época acaba encontrando no governo militar, um apoio significativo para a exposição de suas ideias:

Ou seja, nos anos 1970, Ariano identificou fortes ameaças à “cultura popular” com a expansão industrial norte-americana, o rock-and-roll e a guitarra elétrica. Cria, então, um movimento de resistência a essas influências estrangeiras que poderiam descaracterizar a essência da identidade do povo brasileiro. A “cultura popular” espontânea estaria ameaçada, aos olhos do dramaturgo, pelos produtos culturais importados

sem nenhum critério. [...] Essa proximidade entre movimento estético e política pública expressa-se com Ariano, logo depois do golpe de 1964, sendo membro fundador do Conselho Federal de Cultura em 1967; com sua nomeação para o Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco em 1969, logo depois do AI-5, em 1968; e ao aceitar o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife na gestão de Antônio Farias em 1975. (DIMITROV, 2006, p.90-91).

Os folhetos: uma continuidade ibérica manifestada na cultura popular?

Seguindo a problematização, temos nos folhetos da literatura popular a célula-mãe da armorialidade. Neles, Suassuna defende estar conservada a palavra oral, ou seja, são tomados como *rastros* de preservação de uma memória cultural que sobrevive pela ação da oralidade. Nesse sentido, os folhetos salvaguardariam essa memória realizando a sua passagem de um estado oral a um estado escrito, materializando-a, livrando-a do esquecimento. No *Romance d'A Pedra do Reino* esse viés oral dos folhetos está expresso nas cantigas que dominam o imaginário infantil de Quaderna.

Outra marca da abordagem armorial dos folhetos é o fato do artista armorial recria elementos do Romanceiro Ibérico que identifica permanecer na literatura popular do Nordeste, o que nos permite pensar que na visão armorial o suporte da cultura brasileira é a cultura ibérica do século XVI e a arte popular nordestina. Ou seja, ao promover o Movimento Armorial, Suassuna acabou demonstrando fundamentar a cultura brasileira na cultura ibérica. Ao discurso suassuniano interessa o repertório popular nordestino enquanto repertório onde predominam elementos referenciais europeus. (MARQUES, 2008).

Esse elo é demasiadamente exacerbado no *Romance d'A Pedra do Reino*. Portanto, é chegado o momento de verificarmos como a concepção armorial urde, organiza e funda este romance, atravessando todo o discurso nele presente. O fator “permanência” como destacamos, se faz sentir através da oralidade que demarcaria a apreensão e recriação das histórias que permeiam os folhetos.

O primeiro e fundamental *rastro* dessa relação é a influência e o uso estético do universo poético dos folhetos. Nesse sentido, segundo defende Ariano, o que diferencia o seu romance daquele de cunho neonaturalista inspirado no Regionalismo Nordestino é justamente este uso e inspiração máxima dos folhetos. Esta referência também distingue sua visão de cultura da fórmula do popular nacionalismo do PCB, buscando conferi-lhes uma suposta

tendência “universal” além de trazer aos olhos do país a importância do sertão para a resignificação da cultura brasileira.

Anteriormente ressaltamos que o *Romance d’A Pedra do Reino*, uma vez pautado na literatura popular, tem sua narrativa estruturada em “folhetos”, que correspondem aos capítulos. Além dessa clara referência, é explorada também neste romance, a vertente ilustrativa dos folhetos, pois nota-se que as imagens nele presentes remetem às formas ilustrativas da literatura popular, ou seja, às xilogravuras. Outro aspecto fundamental são as citações de histórias que compõe o repertório dos folhetos e que é um traço marcante da estratégia armorial. No romance, essa reescritura das citações é levada às últimas consequências, visto que, há uma ânsia de fazer interagir “harmonicamente” as fontes populares e eruditas, utilizadas pelo autor na estrutura da narrativa e na própria trama. Essa fusão corrobora no discurso armorial e na visão castanha, notadamente visíveis nas peripécias do personagem central da obra: Pedro Dinis Quaderna.

Para Elisabeth Marinheiro (1977), em conformidade com a perspectiva armorial, a literatura de cordel está presente no romance a serviço de sua recriação artística que a assimila e adapta ao contato e à linguagem das formas eruditas das obras literárias nele citadas. Como nota Idellete Santos (1999), no trabalho de Ariano permanecem implícitas referências eruditas na confecção dos folhetos, como por exemplo, as intervenções de Gil Vicente e Leonardo Motta. A intertextualidade torna-se uma marca forte na estruturação e concepção da narrativa, uma vez que faz cruzarem várias referências textuais, reescrevendo-as segundo as necessidades de seu discurso. Há, portanto uma “interação textual” que funda e organiza o *Romance d’A Pedra do Reino*.

Ainda no que diz respeito ao uso da fonte popular no referido romance, seguindo a base estética armorial (fusão erudito/popular) um conjunto de práticas e representações que Suassuna elege e define como “formas populares de cultura” servem e inspiram a criação das formas literárias da narrativa, tornando-se, pois sua matéria prima. Mediante isto, os esforços de Marinheiro (1977) concentram-se em identificar como se dá este tráfego ou entrecruzamento daquilo que conceitua como *formas simples* (gesta, mito, lenda, caso, memória dentre outros) com as *formas literárias* resultando assim num encontro popular-erudito.

Ainda segundo Marinheiro (1977), o *Romance d’A Pedra do Reino* busca conciliar a tudo: as contradições da arte, da literatura, da cultura e da história do Brasil. Nesse aspecto, a literatura de cordel é a linha que costura a estrutura e o discurso do romance,

conferindo-lhe uma significação antropofágica, devoradora de discursos distintos abrigados numa poética pretensamente libertadora.

Levada às últimas consequências, a fórmula erudito-popular é um caminho fundante que orienta estética e narrativamente o *Romance d'A Pedra do Reino*, antes, porém note-se o que autor conceitua como “erudito” e “popular”; para ele, tais conceitos encontram-se ligados pelo *rastro* de identificação e continuidade entre o “Romanceiro Popular Nordestino” e o Romanceiro Ibérico Medieval.

Como enfatizamos no primeiro capítulo, Ariano fora desde criança um leitor compulsivo, mergulhando desde a obra de Dostoiévski até Miguel de Cervantes, de Frederico Garcia Lorca a Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, notamos que uma verdadeira miscelânea literária compõe o seu repertório erudito. Cada uma dessas obras e autores representa algum ponto em comum com as memórias infantis e familiares de Suassuna.

Da obra de José de Alencar, por exemplo, Ariano destaca *O Sertanejo*, por aproximar-se tematicamente do sertão. De Cervantes, ele ressalta o estilo picaresco medieval das novelas de cavalaria; com Garcia Lorca, fortalece sua visão acerca da poética que envolve o Romanceiro Ibérico Medieval e sua possível transposição para o “Romanceiro Popular Nordestino”.

No contexto dessas leituras eruditas, talvez a mais defendida por Suassuna como balizar na construção de seu pensamento é *Os Sertões* de Euclides da Cunha, que segundo ele é a obra reveladora do país, um verdadeiro painel interpretativo da nação brasileira.

Rudolf Lind (1980, p. 98) em resenha crítica sobre a tese da romancista alemã Ray-Gude Mertin sobre o *Romance d'A Pedra do Reino*, publicada em 1979 – que aborda a técnica das citações no romance –, ressalta que o trabalho da autora aponta para o fato de que a maioria das citações eruditas presentes no romance remete a uma literatura pré-modernista, ou seja:

Ao que parece, Suassuna quis corrigir os preconceitos que desvalorizavam as obras dos precursores do Modernismo de 1922. Um autor só pode dispor de citações – salienta RG Mertin – se a sua literatura for suficientemente rica. Ora, Suassuna quis evidentemente demonstrar que o Brasil dispõe duma literatura abundante e citável, tanto no domínio da literatura culta, como na área da literatura popular.

Conforme salientou Lind (1980), a utilização dessa literatura pré-modernista está pautada numa estratégia discursiva que atua na visão de Suassuna: a valorização da tradição e

de perspectivas que a defende como ponto central da cultura. Nesse sentido, ele se aproxima, como já ressaltamos, das elaborações de Sílvio Romero e de Gilberto Freyre, por exemplo.

Suassuna utiliza uma literatura pré-modernista que se articula ao seu discurso de defesa das tradições; voltando sempre a um passado, ao reino de uma ordem ancestral da qual ele fez parte juntamente com sua família, Ariano faz uso de fontes literárias que situem a identidade nacional dentro de uma referência pretérita.

Portanto, as citações eruditas atuam no romance partindo da ideia de que compuseram ou frequentaram a formação intelectual do autor, seus posicionamentos e visões. No interior da trama, seja no campo da historiografia oficial ou mesmo na literatura consagrada, essas citações eruditas estão a serviço de legitimar a história do sertão sob o prisma de Quaderna/Suassuna bem como de modo a traçar uma história da literatura brasileira no sentido de tecer o entrecruzamento do erudito com o popular. Objetos de interpretação livre de Quaderna, eventos históricos e literários tramam o *Romance d'A Pedra do Reino*, submetidos à visão de seu criador: Ariano Suassuna.

José de Alencar, Nuno Marques Pereira, Gonçalves Dias, Severino Montenegro, Manuel de Oliveira Lima, Carlos Dias Fernandes, o cantador Jerônimo do Junqueiro, J. A. Nogueira, o poeta Nicolau Fagundes Varela, Tobias Barretto, o comendador Francisco Benficio das Chagas, Pereira da Costa e Antônio Attico de Souza Leite, Américo Carvalho, Ademar Vidal, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Leandro Gomes de Barros, Gustavo Barroso, Homero, Rui Barbosa, Antônio Vieira, Miguel de Cervantes, Machado de Assis, Gonçalves Dias dentre tantos outros nomes figuram como os vários eruditos e populares citados por Quaderna na trama da história que conta. Seus discursos são introduzidos no romance de modo a corroborar, sustentar e validar o discurso de Quaderna, a imagem que ele pretende criar.

Os estudos sobre a obra de Ariano Suassuna no campo das Letras e Literatura, baseados nas formulações de Mikhail Bakhtin destacam a ocorrência da “carnavalização”, “paródia” e “alegoria” no uso que o autor faz das citações populares e eruditas no *Romance d'A Pedra do Reino*. Logicamente esta inversão/alteração de sentido não se situa apenas no campo transgressor da reescritura dessas citações, sejam elas populares ou eruditas. Através desse “plágio livre” realizado por Suassuna tais estudos verificam e defendem existir uma “quebra dos padrões literários” que demarcaria o romance²⁰.

²⁰ Essa defesa de uma “quebra dos padrões literários” empreendida por Ariano Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino*, se encontra, por exemplo, em estudos e reflexões de Elisabeth Marinheiro (1977), Idellete Santos (1999), Christiane Szesz (2007), Eguimar Vogado (2008), Juliana Maioli (2008) dentre outros.

Todavia entendemos que essa estratégia no uso de citações de fontes textuais eruditas e populares está associada a uma intencionalidade discursiva que vem a corroborar na visão de mundo de Suassuna. Distantes de uma suposta “inocência”, as estratégias discursivas desenvolvidas pelo autor no romance estão intimamente ligadas às suas posições políticas e estéticas, que muitas vezes passam despercebidas ou disfarçadas na presença contagiante do riso – diga-se de passagem, quase sempre irônico.

Mais do que o efeito artístico que causam no interior da narrativa, essas citações devem ser compreendidas também do ponto de vista de sua escolha, ou seja, é preciso atentar também para a finalidade de sua introdução no texto, em que medida essa escolha se conecta as posturas ideológicas de Suassuna. O modo como são reescritas no romance também descortina motivações pessoais e políticas do autor, afinal uma produção artística não está despreendida de seu contexto histórico e das marcas pessoais do seu criador.

Numa narrativa marcada pela inserção de muitas e variadas fontes, a intertextualidade é predominante. Como destaca Guraciaba Micheletti (2007, p.59) a confluência de formas, estilos e discursos que se articulam supostamente de modo “harmônico” no *Romance d’A Pedra do Reino*, revelam esse caráter intertextual que o compõe, autores conhecidos ou nem tanto, urdem a “epopéia romanesca de Quaderna”:

A narrativa se compõe de modo híbrido, abrigando traços distintivos de vários gêneros e subgêneros ficcionais e argumentativos em prosa e em verso (folhetim, folheto, crônica, memorial, romance de cavalaria, epopéia, mito, ensaio) e recorrendo a relatos históricos, tanto ancorados no real, como a relatos fantasiosos, pretensamente históricos. E sempre, que aparecem parentescos com a fôrma, um fragmento dessa fôrma e da forma (essa oriunda da primeira) se incorpora ao discurso de Quaderna.

É interessante notar que essas formas e estilos a princípio norteados por sua vertente ibérica adentram e são redefinidos por Ariano em seu trabalho com a fonte popular, tal como defenderá no Movimento Armorial e se expressará no *Romance d’A Pedra do Reino*.

Célula-mãe da criação armorial, o folheto, em suas amplas e distintivas possibilidades de apreensão, é demasiado relevante na construção do *Romance d’A Pedra do Reino*. Como destacamos anteriormente, a “revelação quase messiânica” do folheto como substrato de um discurso de “raízes da cultura brasileira” é tomada por Suassuna para resolver dentro de sua perspectiva o problema da construção da identidade nacional.

O folheto popular é o ponto de partida para obra suassuniana e dentro de sua apropriação estética surge como elo entre o Brasil e a cultura ibero-medieval, um vínculo

expresso na equação sertão-folheto, que por sinal é a concepção que orienta a armorialidade e tem seu espaço de experimentação e expressão no *Romance d'A Pedra do Reino*. Nesta narrativa, o sertão – recuperado por Suassuna através do *rastro* de sensibilidade: a sua história familiar – tem sua história contatada a partir da influência poética dos folhetos, desse modo, costuma-se afirmar que no *Romance d'A Pedra do Reino*, Ariano realiza uma “recriação poética do sertão”.

Suassuna retoma os folhetos e o seu repertório poético a fim de integrá-lo à composição e estruturação da narrativa do romance. A opção pelo folheto como fonte estética e literária está subordinada ao entendimento que Suassuna tem acerca da “cultura” e aquilo que ele elege e enquadra como “cultura popular”.

Cabe salientar que, justamente por repousar sua criação artística nos folhetos e nos festejos populares do Nordeste, fazendo deles o aporte principal desde o seu teatro até o Movimento Armorial, Suassuna acabou por construir um lugar de “autoridade” e de conhecimento acerca da cultura popular.

Como alerta Michel de Certeau (1995), as elaborações intelectuais em torno da cultura popular, especialmente àquelas que têm a tarefa de defendê-la, associam-na constantemente ao passado, esta é, por exemplo, a perspectiva romântica e dos folcloristas. Na ânsia por revelar as marcas de uma identidade nacional e/ou regional, os folcloristas empreenderam um trabalho para mapear e definir o que é cultura popular. Isto revela o problema da cultura como discurso, na medida em que, indivíduos oriundos dos grupos sociais elitistas buscaram desde delimitar e conceituar o que é popular, enquadrá-lo nos meandros políticos de seu lugar de fala, como corriqueiramente ocorre com os folcloristas.

Ainda segundo Certeau (1995), a demanda por definir o que é cultura popular nasce em demanda por delimitar o próprio conceito de cultura e, nesse sentido emerge entrelaçada a um ambiente político – de formação das nacionalidades – marcado por interesses que são norteadores do trabalho desses intelectuais. Assim, associada a um passado originário e forjado como glorioso, a cultura popular nasce como algo “exótico”. Representando “algo que já foi” e, portanto remetendo a uma temporalidade passada, esse conceito articula a definição da identidade das nações. Produzido pela elite, esse discurso abordará o povo, calando sua voz, de modo a domesticá-lo e é justamente quando as representações desse povo concorrem ao esquecimento, aí neste momento, surge o estudioso, o acadêmico, o cientista, reunindo o material produzido, escolhendo-o, garimpando o que nele há de positivo ou de “inofensivo”, redigindo nas palavras de Certeau (1995, p. 62) um “novo texto e significado para as manifestações populares”. Como se pode perceber, o retorno ao

povo e às suas manifestações culturais se dá na medida em que se incorpora o que há neles ao discurso pretendido pelas elites. É quando a cultura – identificada como “do povo” – beira à morte, que é trazida à tona novamente, reencenada e redefinida a partir de códigos distintos.

Basta que nos direcionemos a prática e ao discurso folclorista, para entendermos como se dá essa construção, uma vez que interligados ao ambiente de produção e/ou legitimação da nacionalidade, esses intelectuais definem a cultura popular conectando-a com o passado e a tradição. Desse modo, suas manifestações passam a ser associadas à invenção de um passado nacional no qual do povo é retirado o papel ativo e contestador da realidade social, como se tudo se produzisse de maneira harmônica. Nesta perspectiva engessada da história, o próprio conceito do povo é “dominado” numa estratégia discursiva que lhe retira a historicidade. Certeau (1995), alerta, portanto para o papel político e ideológico das práticas e discursos que se afirmam em torno de elaborações sobre a cultura popular.

Os folcloristas mapeavam a cultura popular e o seu papel na definição da nacionalidade, entretanto realizavam isso a partir do seu lugar social: a elite. O objetivo era fazer o povo identificar-se com aquilo que era nacional – um nacional forjado e construído mediante o interesse das elites. Como define Certeau (1995), uma “beleza saudosa” é atirada ao entendimento e obsessão pelo “morto”: a cultura popular, da qual é retirado o sentido de resistência e resignificação da realidade; e para que essa condição não seja vista apenas como “adormecida”, é preciso enfatizar o seu estatuto de “morte”, aprisionada num passado “glorioso” e inalcançável. Esta é a única condição para que ela “exista” no discurso das elites e assim “permaneça” em sua capacidade de resistir à fúria das gerações e, portanto “bela”, preservada em sua suposta “essência”, dominada e conhecível apenas pelo discurso intelectual, “reativada” para entreter, jamais para conscientizar.

Ariano Suassuna defende não se enquadrar nessa perspectiva, todavia não se pode deixar de observar que apesar dessa “negação”, uma visão romântica rege suas perspectivas sobre a cultura popular e é neste mesmo sentido que se faz notar esse conceito em sua obra. Afinal o que pode ser entendido como cultura popular em seu discurso?

Os caminhos rumo à visão de Suassuna sobre a cultura passam pela referência constante ao dado popular. O fato é que o popular no discurso suassuniano é um dos elementos que urdem a narrativa de origem para a identidade nacional e que se confunde a todo o momento com a sua história pessoal. O popular está ainda ligado à identificação das raízes profundas de nossa identidade cultural, e nesse sentido, entendido como produção “do povo” está associado às marcas ibéricas, medievais e barrocas trafegadas para o Brasil desde a colonização.

O repertório ibero-medieval e barroco teria sido resignificado no Brasil pelo povo, que no atravessar dos séculos fez permanecer no seu imaginário as histórias, tramas, sonhos, rituais, festejos e ritmos desse contexto interligando-o à formação de nossa identidade. Sendo assim, Suassuna defende que o Brasil surge da fusão harmônica de papéis, ordens e representações sócio-espaciais que mescladas fundam um povo “diferente”, festivo, dionisíaco: o “povo castanho”, reduto da essência harmonizadora de contrários de nossa identidade. (SUASSUNA, 1976).

Revelando essa visão, o *Romance d’A Pedra do Reino* repousa seu ideal de arte e cultura nas elaborações armoriais que concentram no sertão do Nordeste elegido como o reduto onde permaneceriam vivas as raízes culturais ibéricas em suas ressonâncias medievais e barrocas. Nesse espaço, viveria e reinaria a cultura popular e a “raça castanha”.

No sertão das primeiras décadas do século XX, quando Ariano ainda era somente um menino, essas referências se faziam notar no imaginário e nas manifestações populares. O Romancero Ibérico Medieval permanecia “comunicado” nos folhetos populares espalhados nas feiras, reescritos por poetas populares e decorados e recitados pelos cantadores. Na visão de Suassuna, as raízes “mais profundas” formadoras de nossa cultura sobreviviam “intactas ao dedo disforme da sociedade capitalista e da industrialização” em pleno sertão, através de suas tradições populares. Assim como a maioria dos intelectuais da elite, Ariano valoriza a cultura popular na medida em que ela se conecta com o passado e com o conceito de tradição e é partindo dessa ideia que ele elege os folhetos populares como base estética para sua obra.

Tendo sido o Nordeste bastante marcado pela ocorrência desses folhetos, segundo Roberta Marques (2008) muitos intelectuais e artistas defendiam um parentesco entre às histórias das novelas de cavalaria, desconsiderando muitas vezes as próprias influências que gestaram esse repertório ibérico em contato com outras culturas e povos. Cabe ressaltar, pois que os folhetos de cordel possuíam duas vertentes possíveis: histórias do passado (conservação da memória popular) e acontecimentos sociais que prendiam a atenção popular (fatos do cotidiano). Ou seja, os folhetos eram produzidos a partir de temas tradicionais e/ou circunstanciais.

Dentro dessa divisão, nos deparamos com a opção elegida e mais utilizada por Ariano em sua obra. Notadamente, a sua preferência consiste sobretudo naqueles folhetos que reproduzem temas ligados ao Romancero Ibérico Medieval e que, portanto são os folhetos tradicionais presentes no *Romance d’A Pedra do Reino*. A utilização das referências e recursos da literatura de cordel na estrutura desse romance constitui um de seus instrumentos balizares, como bem destaca Roberta Marques (2008, p.138):

Na seletividade das fontes populares *d'A Pedra do Reino*, fica clara a predominância de citação de fontes populares cuja temática é advinda do romanceiro ibérico, e não das que “noticiam” fatos circunstanciais ou acontecidos recentemente; e, ainda, a predileção explícita pela “obra feita”, que o próprio Ariano Suassuna classifica de “poesia de composição”, em contraposição à “poesia de improvisação”.

Nesses termos, a presença dos folhetos de cordel no *Romance d'A Pedra do Reino* tem a finalidade de se fazer notar a “continuidade” dos temas ibero-medievais nas manifestações populares do Nordeste, em especial do sertão. Nesse romance, a fonte popular seja em prosa ou em verso é visivelmente expresso nas memórias infantis de Quaderna no contexto de sua formação na “arte da poesia”. Inclusive como alerta Idellete Santos (1999), a reescritura das poesias populares por Suassuna, eliminam as referências políticas e sociais presentes nas declarações dos poetas.

A errância de Quaderna pelo mundo dos folhetos e manifestações populares é norteadada por uma abordagem romântica e folclórica uma vez que se interessa mais pelos *bens* do que pelos *agentes* produtores. No romance, a cultura popular é introduzida a partir daquilo que nela se pode destacar como vínculo com a tradição, conforme destaca Guaraciaba Micheletti (2007, p. 60):

Muitos dos folhetos [*capítulos do livro*] são transformações de romances da tradição medieval. Desse modo, romances que atraíam Quaderna na infância como “Cantiga de La Condessa”, “Nau Catarineta”, “História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França juntam-se a textos como o “Abecê de Jesuíno Brillhante”. (Grifo nosso)

Portanto, no “mosaico inacabado” que constitui o *Romance d'A Pedra do Reino* – nas palavras de Guaraciaba Micheletti – confluem as citações eruditas e populares recriadas, reescritas, redimensionadas para a narrativa a serviço do discurso de Quaderna/Suassuna pautado na lógica de “harmonização das contradições”, a ocultação disfarçada das diferenças em que se opera o sentido armorial.

Essa tendência harmonizadora que é a base da “concepção armorial-castanha” de Suassuna está presente de modo fundamental no *Romance d'A Pedra do Reino*, concentrada nas astúcias de seu personagem principal: Quaderna. É exatamente a partir dessa perspectiva de “união de contrários” que se forma e se fundamenta o esteio do romance se fazendo notar nas interpretações e elaborações de Quaderna.

No campo da discussão sobre cultura, a tensão erudito/popular se encontra representada no *Romance d'A Pedra do Reino* respectivamente pelo universo dos folhetos que urdiu a formação inicial de Quaderna e também pelas visões dos seus dois mestres “eruditos”, Clemente e Samuel. A presença dos folhetos na formação de Quaderna se deu especialmente através da influência de sua Tia Filipa ensinando-o as cantigas ligadas ao contexto ibero-medieval e com o poeta e cantador popular João Melchiades por meio da “escola de cantadores” onde aprendia-se as técnicas, regras e formas de elaboração da poesia popular. Nesse sentido, destaca Quaderna (SUASSUNA, 2007, p. 84):

Foi a *Cantiga de La Condessa*, que me preparou, por sua vez, para receber as duas terríveis influências em minha vida, a de minha Tia, Dona Filipa Quaderna, e a de meu Padrinho-de-crisma, o Cantador João Melchiades Ferreira.

Por meio dessas influências que o personagem enxerga os diferentes acontecimentos de modo a elaborar a sua visão sobre eles. Idellete Santos (1999) percebe a *Cantiga De La Condessa* como um instrumento armorial que permeia a narrativa, na medida em que a história da dama permite pensar também o cavaleiro, ou seja, permite lançar um olhar que fugindo da realidade busca sobrepor-se a ela pelo toque do poético e imaginário. O olhar de Quaderna capta o mundo mediante a lógica apreendida pela sua “formação popular” – um popular que repousa sua identidade num *rastró* ibérico-medieval –, sendo assim, constrói interpretações que buscam “recriar poeticamente a realidade”. Na passagem abaixo Quaderna defende a importância que tiveram os folhetos para que ele reinterpretasse a sua descendência “sanguinolenta” do *Reino Encantado* (1836-1838) como honrosa e nobre:

Foi então por isso, nobres Senhores e belas Damas, que a *Cantiga de La Condessa* contribuiu danadamente para que eu me entusiasmasse quando, depois, soube a história da Pedra do Reino, com os Pereiras, Barões do Pajeú, montados a cavalo e comandando a tropa de Cavaleiros que iria acabar, a faca, com o Trono real dos Quadernas. Preparou-me, também, para entender o que, de fato, significava o rapaz do cavalo branco. É que, desde aquela noite com Rosa e a cantiga, toda vez que eu, via um Vaqueiro montado a cavalo, com seu gibão, seu chapéu de couro e os arreios do cavalo enfeitados de estrelas de metal, eu fingia que aquele metal era prata e dizia para mim mesmo: - “Lá vai um Cavaleiro montado em seu cavalo! Vai furtar Rosa, a filha mais bonita de La Condessa e do Rei Dom Pedro I, para levá-la para o mato, beijar seus cabelos cheirosos e acariciar os peitos dela, enquanto a bola de ouro da lua se molha no sangue de aragão que pinga da noite, em sua luz de moeda de prata!”.

[...]

Aí, à medida que eu ia crescendo, essas idéias iam cada vez mais se enraizando no meu sangue. 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. (SUASSUNA, 2007, p. 89)

Isto fundamentara e justifica mais a frente, na trama, o caminho que Quaderna defenderá para construir a grande obra da raça: enxergar o mundo pelas lentes de um “popular” conceituado a partir da ligação entre os folhetos de cordel, os cantadores e os espetáculos populares. Ele defende o popular, transportando-o para o centro do debate sobre a identidade brasileira propondo-o como modelo inspirador para explicá-la e, assim esse popular vai se sobrepondo astuciosamente aos esquemas eruditos, silenciosamente revelando sua suposta “superioridade” estética.

Nesse sentido o popular figura no discurso quadernesco como fonte para pensar a história e a literatura brasileira dramatizadas em sua visão nas veredas do sertão. O elo ibérico defendido como princípio erudito que referencia os folhetos populares do Nordeste na perspectiva armorial é ilustrado no romance pelo discurso de Quaderna. Com as cantigas apresentadas por sua Tia Filipa, o personagem adentra num conjunto de referências ibero-medievais e com os ensinamentos de João Melchíades sobre a arte da poesia popular, ele mergulha no domínio das técnicas da poesia dos cantadores. É esta poesia popular identificada com as referências ibéricas e resignificada pelos poetas e cantadores que se torna a janela para que Quaderna observe e interprete o mundo. O sertão, o Brasil e o mundo são vistos por este personagem através da perspectiva poética dos folhetos. Este *rastro* inicial dos folhetos é o que permite a Quaderna aproximar-se ou afastar-se e ao mesmo tempo sobrepor-se às visões opostas entre si de seus mestres eruditos Clemente e Samuel.

Clemente, Samuel e a preponderância do “popular”

A tensão erudito/popular perpassa a formação de Quaderna e encontra-se expressa, por exemplo, no discurso dos personagens Clemente e Samuel, tendo em vista que eles compõem o quadro das elaborações eruditas no interior da trama, estabelecendo um debate sobre os caminhos possíveis para pensar a identidade brasileira a partir de tradições de pensamento pontuais que comandavam a intelectualidade naquela época. Como veremos no próximo capítulo, as visões de Clemente e Samuel juntamente com o prisma de Quaderna introduzem os caminhos para a construção do “armorial”. Os longos debates travados entre os três personagens, sempre culminando na ótica quadernesca, nos permitem perceber como se

dá a tendência de “união dos contrários”, uma vez que as elaborações de Quaderna são uma representação das fusões possíveis entre os pensamentos de seus mestres eruditos com a sua “formação popular” baseada nos folhetos.

Quaderna, Clemente e Samuel tecem a maior parte da discussão/tensão ideológica que perpassa o romance. Note-se ainda, que Suassuna afirma ter-se inspirado em dois de seus tios maternos para a composição dos personagens Clemente e Samuel; o nome dos tios inclusive prefigura na dedicatória do livro, são eles Alfredo e Manuel Dantas Villar, um anticlerical e comunista e outro católico, conservador e integralista, segundo Suassuna, eles foram fundamentais em sua formação. A tensão de diferentes visões que permeava o ambiente familiar de Ariano é transposta para o romance de modo a ilustrar a trama “erudita” de Quaderna e seus mestres Clemente e Samuel. Essas orientações políticas e religiosas, distintas entre si, apresentam caminhos também distintos para explicar o problema da identidade nacional.

Buscando apreender dos mestres as orientações básicas para construir a obra máxima da raça com a qual tanto sonhava, Quaderna fundou com Clemente e Samuel, à deriva dos padrões acadêmicos institucionalizados, a “Academia dos Emparedados do Sertão”. Lá apresentam e discutem suas visões e projeções sobre a história e a cultura brasileira. Neste debate está imerso um leque de vieses que buscam dar conta de nossa identidade nacional. Como destaca Juliana Maioli (2008), Quaderna apresenta as visões de seus mestres sempre a partir de uma perspectiva paródica, uma vez que apesar de integrá-las em seu discurso, deixa sempre prevalecer aquilo que identifica constituir-se como “popular”.

As primeiras intelecções dos “acadêmicos emparedados” se situaram na busca por definir as características do gênio da raça, da obra da raça e o tema a ser trabalhado nela. As ideias de seus mestres eram atentamente apreendidas por Quaderna que após a tentativa de conter mais um dos desentendimentos teóricos de Clemente e Samuel, sentenciou:

- Bem, o importante é que já estão demonstradas três teses essenciais! Primeiro, que o "Gênio da Raça" é um escritor. Segundo, que o cargo de "Gênio da Raça Brasileira" está ainda vago. E terceiro, que ainda está vago, também o de "Gênio Máximo da Humanidade", porque o único candidato apontado até agora, Homero, além de não existir, era grosseiro e vulgar! Tudo isso constará da nossa ata, recebendo, assim, o selo oficial e acadêmico que lhe dará certeza! Mas existe ainda um problema importante: qual deve ser o assunto da Obra nacional da Raça Brasileira? Meu plano era obter aos poucos, deles, sem que nenhum dos dois pressentisse, a receita da Obra da Raça, para que eu mesmo a escrevesse, passando a perna em ambos. Eles me olharam um momento, em silêncio, entreolharam-se, e então Samuel falou:

- Bem, é difícil dizer assim, depressa! Mas acho que o assunto da Obra da nossa Raça tem que ser o Brasil!

- O Brasil? - indaguei, perplexo. - Mas o Brasil, como?

- O Brasil, o Brasil! - repetiu Samuel, impaciente. - Que assunto melhor do que o feito dos nossos antepassados, os Conquistadores, a "raça de gigantes ibéricos" que forjou o Brasil, introduzindo-nos na Cultura mediterrânea e católica?

Clemente zangou-se e vociferou, de lá:

- Esta é a idéia sua e dos seus amigos, patrioteiros e nacionalistas! De fato, a Obra da nossa Raça deve ter como assunto o Brasil! Mas que "cultura" foi essa que os Portugueses e Espanhóis nos trouxeram? A cultura renascentista da Europa em decadência, a supremacia da raça branca e o culto da propriedade privada! Enquanto isso, a Mitologia negro-tapuia mantinha, aqui, uma visão mítica do mundo, fecundíssima, como ponto de partida para uma Filosofia, e profundamente revolucionária do ponto de vista social, pois incluía a abolição da propriedade privada! É por isso que, a meu ver, a Obra da Raça Brasileira será uma Obra de pensamento, uma Obra que, partindo dos mitos negros e tapuias, forje uma "visão de conhecimento": uma visão do mundo; uma visão do homem; uma visão do homem no mundo; e uma visão do homem a braços com o próprio homem! (SUASSUNA, 2007, p. 191-192)

Diante do que já expomos até aqui, há uma visível aproximação entre os discursos de Quaderna e Ariano. Tomada em suas devidas proporções, a justaposição de seus pontos de vista se revela nos variados aspectos que compõem o *Romance d'A Pedra do Reino*. Heterogêneo em seus temas e fontes, este romance busca por meio de múltiplos recursos, construir uma interpretação do Brasil pautada num "campo harmônico" no qual as diferenças e contradições são agrupadas e niveladas. Isto ocorre através da estratégia de "união de contrários" que na verdade se elabora e se justifica mediante uma apropriação discursiva que desconsidera o caráter necessário das diferenças às custas de promover uma visão na qual tudo converge, coincide e se iguala indiscriminadamente.

Sendo assim, transpondo para o romance, questões que fazem parte de seu "mundo interior", Suassuna acaba por revelar também como essas marcas fundamentam a composição de sua visão de mundo, de cultura, de história e de espaço. Basta lembrar os acontecimentos históricos que culminaram na morte do seu pai e o modo como essa carga trágica pode ser considerada um *rastró* que articulou sua "simpatia" ao contexto brasileiro pré-1930, marcado por uma sociedade tradicional imersa na égide de sistemas oligárquicos e coronelistas no sertão do Nordeste. Este é contexto que estrutura o *Romance d'A Pedra do Reino*, na medida em que é entendido e tomado como salvaguarda das identificações tradicionais, autênticas e peculiares de nossa história e cultura.

Os meandros dessa escolha revelam, portanto, o olhar político e ideológico que rege o discurso de Suassuna e que se transfigura no romance através de Quaderna. O sonho do

personagem é escrever a “obra da raça” tomando como tema às tramas familiares nas quais ele mesmo esteve envolvido. Nessa “demanda novelosa” de sua família e de seu sonho, ele tece suas elaborações mesclando visões eruditas e populares, embora adote o viés “popular” como modelo explicativo para os fatos históricos e literários. Recorde-se que este popular com o qual Quaderna se identifica é um conceito elencado e delimitado por Ariano e nele protagonizam os folhetos, os cantadores e os festejos do Nordeste.

Notadamente, Suassuna se distingue em muitos aspectos de Quaderna, todavia ambos têm o mesmo desejo: calar seus monstros interiores ou mesmo demonstrá-los como não tão ofensivos. Para isso, partem de suas histórias pessoais, utilizando-as como mote para interpretar a realidade e subsidiá-la um novo ponto de vista. O *Romance d’A Pedra do Reino* é ao mesmo tempo o espaço de fala de Ariano e Quaderna, em sua discursividade, as histórias familiares do autor e do personagem se confundem com a própria história do Brasil, orientando uma interpretação na qual o destino da nação é explicado por posicionamentos acerca da cultura, do popular, do folheto, da tradição, do *rastro* ibérico dentre outros temas.

O romance de Suassuna e a “obra da raça” de Quaderna

Se Quaderna almeja construir a obra máxima da raça revelando os elementos formadores da identidade brasileira, Suassuna apresenta no *Romance d’A Pedra do Reino* os caminhos estéticos que urdem essa elaboração. Todavia, a própria intenção de escrever este romance corrobora em algumas semelhanças com o projeto literário de seu personagem.

Quando decidiu escrever o *Romance d’A Pedra do Reino*, Suassuna destaca o fato de ter começado a construir o sonho de uma vida. Somente algumas décadas depois de já gozar de um reconhecimento pelo seu teatro, o escritor trouxe ao público o seu primeiro romance que tem um papel diferente no conjunto de sua obra. Pela complexidade que lhe permeia, esse romance é o resultado de um esforço estético, ideológico e emocional demasiado significativo. Constituindo-se como uma obra de fôlego, nela estão imersos diversos caminhos explicativos do pensamento de Ariano, como já demonstramos ao longo desse capítulo.

Poucos anos após a publicação do romance, em comentário crítico, Rudolf Lind (1977) destacou ser aquela obra um caso à parte na ficção brasileira, pois segundo ele, não somente se alicerçou nos materiais populares, mas os apresentou de forma “requintada”, retrabalhando-os. O que Lind (1977) interpreta como “requisite”, na realidade é o próprio movimento estético que urde a narrativa. A utilização da fonte popular não confere ao

romance uma identificação popular, uma vez que esta fonte é completamente dominada estética e ideologicamente por uma perspectiva erudita. A fonte popular está a serviço de um tratamento literário que a reinventa e recria, é preciso lembrar que Ariano é um intelectual consagrado, um erudito que produz numa perspectiva erudita para um público erudito.

Ainda nesse sentido, Lind (1977) traçou ainda o perfil do leitor do *Romance d'A Pedra do Reino*, que por sinal não seria o mesmo que consumia as histórias dos folhetos de cordel. O leitor deste romance deveria ser um leitor culto, distanciando-se do público dos folhetos de cordel para que só assim pudesse avaliar a dimensão estética deles apontada por Suassuna, destacando estes aspectos, Lind (1977, p.29) nos apresentou os atributos elegidos por ele para designar o leitor desse romance:

Ser brasileiro e nacionalista, interessado nas raízes populares da cultura brasileira e na definição da brasilidade, e ser, devido à sua formação literária, suficientemente distanciado do público vulgar dos romances de cordel para poder avaliar a dimensão estética destes. Esta distanciação seria a condição prévia para o leitor ideal particular na sublimação a que o autor submete a literatura de cordel, elevando-a de provinciana e desprezada à categoria de obra de arte. No demais, o leitor ideal de Suassuna deveria ser um apaixonado pelos antagonismos ideológicos que influíram no passado e presente do destino político do Brasil.

Seguindo esta lógica, Luís Correia de Araújo (1972) destacou em uma resenha crítica o clima gerado pela publicação do *Romance d'A Pedra do Reino* que intrigou a crítica e o público pela complexidade que envolve sua construção. Após um ano de publicação, o romance ainda inquietava – como inquieta até hoje – quem se deparava com a sua leitura levando Araújo (1972, p. 98) a concluir que esta obra “assinala certamente um dos grandes momentos” daquela “actual ficção brasileira”. Apesar de ter adquirido o *status* de uma obra extremamente complexa, seja pelas diferentes fontes que utiliza e/ou pela multiplicidade dos temas que urdem seu discurso, o *Romance d'A Pedra do Reino* cruzou fronteiras e foi publicado em 1979 na Alemanha com tradução de Rufolf Lind e também na França em 1998 com tradução de Idellete Santos. Cabe lembrar que para versão francesa Suassuna teve que organizar uma edição resumida, suprimindo o romance quase que pela metade, mas não deixou de lançar uma “suave crítica” ao público e à crítica francesa. Com o subtítulo *Versão para franceses e brasileiros sensatos*, Suassuna (Cadernos de Literatura, p. 44) buscou alfinetar o que define como “espírito cartesiano do francês”, ou como ele mesmo revela “é como se eu dissesse: Vocês têm aí essa versãozinha; a que eu gosto mesmo é a insensata”.

Romance, trilogia e rastro autobiográfico

Voltando à edição brasileira, chegou um momento no qual se notou que as aventuras de Quaderna e as elaborações de Ariano não caberiam num só romance, num só volume e por esse motivo, ele resolveu converter seus esforços na construção uma “trilogia”. Desde o lançamento do *Romance d’A Pedra do Reino*, em 1971, o autor afirma tê-lo concebido desde sempre como parte da suposta trilogia, todavia não podemos concluir até que ponto ela precede à ideia do romance. O mais provável é que ao longo da escrita do romance e a percepção de que nele não haveria espaço para abordar todas as questões desejadas por Suassuna, o escritor tenha decidido encaixá-lo na estrutura de uma trilogia.

Idellete Santos (1999) apresenta o modelo estrutural da trilogia que tem como título *A maravilhosa desventura de Quaderna, o Decifrador e a demanda novelesca do reino do Sertão* composta respectivamente pelas seguintes partes: *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (Livro I: A Pedra do Reino, Livro II: Os emparedados, Livro III: Os três irmãos sertanejos Livro IV: Os Doidos e Livro V: A demanda do Sangral), *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* (Livro I: Ao Sol da Onça Caetana) e *Romance de Sinésio, o Alumioso, príncipe da bandeira do Divino do Sertão* (não há nenhum volume ainda publicado).

Ainda segundo Idellete Santos (1999) essa “demanda novelosa” corrobora numa perspectiva épica na medida em que ao *Romance d’A Pedra do Reino* caberia à ação rapsódica introduzindo os temas principais a se desenrolarem ao longo desta “demanda”. N’*O Rei Degolado* se trataria a dimensão trágica e guerreira envolvendo os episódios da Guerra do Sertão da Paraíba (1912, 1926, 1930), ou seja, um núcleo contextual de cforte cunho histórico. Por fim, em *Sinésio, O Alumioso*, um “romance de amor”, prevaleceria a dimensão mais mítica que histórica.

Nota-se, portanto que desta trilogia, apenas o *Romance d’A Pedra do Reino* e o Livro I *Ao Sol da Onça Caetana* que integra a segunda parte *História d’O Rei Degolado*, encontram-se publicados. As (des)aventuras de Quaderna ainda estão abertas e inconclusas, motivo pelo qual encontram-se sujeitas ainda a possíveis redimensionamentos do autor/idealizador.

Lançado em 1977, pela editora José Olympio, como primeiro livro da *História de um Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*²¹, *Ao Sol da Onça Caetana* fora publicado

²¹ Como já informamos, esta corresponde a segunda parte da trilogia idealizada por Ariano.

inicialmente por Ariano Suassuna em folhetins²² no *Diário de Pernambuco* entre 1975-76. O *Romance d'A Pedra do Reino* é apresentado ao leitor como “romance armorial brasileiro” revelando um sentido de introdução às elaborações estéticas armoriais, enquanto que *História de um Rei Degolado nas Caatingas do Sertão - Ao Sol da Onça Caetana* é identificado como “romance armorial e novela romançal brasileira”, por já estar incluso na segunda fase do Movimento Armorial, ou seja, o período romançal. Como já informamos a produção dos romances que compõe a trilogia estão conectados a elaboração e desenvolvimento das perspectivas amorais, há um constante diálogo.

Nesse sentido, *Ao Sol da Onça Caetana* expõe os relatos feitos por Quaderna acerca dos conflitos políticos que permearam a Paraíba nas primeiras décadas do século XX. Por conseguinte, se *Romance d'A Pedra do Reino* se constitui dentro da trilogia como apresentação dos temas fundamentais há em *O Rei Degolado*, mais precisamente em seu primeiro livro, um enfoque na teia de eventos históricos que no discurso de Quaderna corroboraram no conflito de Princesa na Paraíba e conseqüentemente na Revolução de 1930 no âmbito nacional.

O Rei Degolado - Ao Sol da Onça Caetana mergulha, portanto naquilo que o escritor afirma ser a “tróia sertaneja” (os conflitos de 1912, 1926 e 1930), definindo-a como motivação nas disputas políticas e familiares no interior da Paraíba. E assim, Ariano Suassuna apresenta-nos uma leitura daquele momento histórico através das lentes quadernescas. Centralizando a história no contexto paraibano, Suassuna elabora uma narrativa inflamada, agenciada por seus *rastros* autobiográficos.

A tonalidade autobiográfica percorre toda a narrativa, há passagens em que as vivências de Quaderna chegam a se confundir com as memórias infantis de Suassuna, não havendo, portanto um distanciamento necessário. Esse *rastro* autobiográfico se opera n’*O Rei Degolado - Ao Sol da Onça Caetana*, influenciando as vivências quadernescas, evocadas especialmente nos eventos bélicos ligados a 1930. Neste romance, por exemplo, João Suassuna é representado pelo personagem “João Suarana” que juntamente com João Dantas e João Pessoa protagonizou o clima da crise oligárquica paraibana que colocou em trincheiras opostas o sertão *versus* a cidade, o urbano *versus* o rural. Ariano elege esse contexto de declínio dos donos de terra do sertão – contexto ao qual pertencia sua família – como ponto de partida para produzir o romance e apresentar sua versão acerca destes eventos; Ariano fala então a partir do “lugar dos vencidos”.

²² Inspirado nos romances publicados em folhetins, Suassuna reporta a essa prática que fora constante no século XIX baseando-se por exemplo, em *Memórias de um sargento de Milícias* de Antônio Manuel de Almeida.

N’*O Rei Degolado - Ao Sol da Onça Caetana* figuram, portanto lembranças infantis de Ariano ligadas ao seu pai e a sua família de modo geral. Quaderna, já adulto – aos 33 anos – teve seu relato demasiadamente marcado pelas memórias do “menino Ariano” com apenas três anos de idade. (NEWTON JÚNIOR, 1999; SANTOS, 1999). Algumas dessas lembranças remetem a cenas de momentos vividos por Ariano e seu pai e que frequentam de modo obsessivo às suas memórias. A morte do pai de Quaderna, por exemplo, se confunde na narrativa com as tramas da morte do pai de Ariano²³. Além disso, são usadas fotos dos pais de Ariano e de suas fazendas que integram o acervo da família de Ariano. Em uma das fotos João Suassuna é identificado como “João Suarana” e noutra figura a Casa-Forte de uma das fazendas de sua família, a Malhada da onça que corresponde a fazenda “Onça Malhada” onde Quaderna viveu sua infância.

Outro elemento recorrente na romance é o sertão que tem suas imagens evocadas a todo instante nos relatos saudosos de Quaderna. Este espaço é tomado como cenário e ao mesmo tempo uma das razões que provocaram a “Tróia sertaneja”; os sertões da Paraíba – os sertões da própria história de Ariano e sua família – protagonizam a trama. Imagens clássicas na literatura advinda de uma dada tradição de pensamento foram evocadas por Suassuna, envolvendo o leitor nas veredas de um sertão de lajedos, tabuleiros, onças e armadilhas à espreita de homens e lutas, fogo e pedra a significar a ação da “honra” ainda que se derramasse em sangue. Isto se desdobra no romance permeado de *rastros* autobiográficos – especialmente no que se refere à figura do pai – que acabam revelando suas *diferências*:

A descrição da imagem forte e inesquecível do pai, carinhosamente conservada na memória, apaga a consciência do autor que deixe, neste momento, de ser o encenador, para passar a simples personagem. A descoberta desse desliz de escritura, através da leitura de outrem, foi um dos motivos que levou Suassuna a interromper a publicação, e talvez a redação, dos outros volumes da *História d’O rei degolado nas caatingas do sertão*, segundo volume da planejada trilogia. (SANTOS, 1999).

De fato as contradições internas d’*O Rei Degolado*, notáveis na equiparação exacerbada entre as vivências do personagem e do autor, exercem influência sobre a pausa na escrita da trilogia. Em depoimento à apresentação do livro de um primo que trata da genealogia dos Suassunas, Ariano revela algumas das razões para esta pausa. Quando escrevia o *Romance d’A Pedra do Reino*, ainda emaranhado pela memória trágica da família, ele afirma haver tentado escrever um longo poema para homenagear o pai, intitulado “Cantar do Potro Castanho”. Todavia, com o passar do tempo resolveu que tais questões pessoais só

²³ Transposições presentes entre as páginas 98-99 e entre as páginas 118-121.

conseguiriam encontrar “espaço de reparação” na forma épica-humorística da novela e é nesse sentido que empreende a redação d’*O Rei Degolado*:

Novamente colocado diante de um impasse, abandonei o Poema e resolvi dar continuidade à trilogia “Quaderna, o Decifrador”, o que faria escrevendo a sua segunda parte, “O Rei Degolado”. Infelizmente, perdi o senso da medida, e a “Vida do Presidente Suassuna”, com sua dolorosa carga autobiográfica, irrompeu de novo de romance adentro, tornando impossível o equilíbrio entre riso e sofrimento que me permitira escrever “A Pedra do Reino”. Este foi um dos motivos que me levaram a desistir de continuar a trilogia, o que será melhor entendido depois – pelo menos segundo espero. (SUASSUNA, 1993 Apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p.176-177).

Para tanto, o *Romance d’A Pedra do Reino* faz parte de um “sonho de escritura” ainda em construção num anseio de representar a si pelo direito de rever a própria história. Este foi o desejo que fez avançar a trilogia quando em 1977, Ariano Suassuna publicou *Ao Sol da Onça Caetana*, o primeiro livro d’*O Rei Degolado*, segunda parte da trilogia. No entanto, pela história que conta e o modo como é contada nele, *O Rei Degolado* condensa em demasia o sentimento trágico que perpassa a construção de autoria de Ariano Suassuna, fazendo pausar o seu “sonho de escritura”, tão logo empreendido e planejado sob forma de uma trilogia.

A trilogia não acabou. Ainda não tem “rosto”, forma ou definição estável. Esta tal trilogia é só mais um dos capítulos polêmicos e intermináveis da criação de Ariano Suassuna; é uma forma de “pedir tempo” ao leitor, à crítica e à própria literatura. Desse “sonho de escritura” que começou com a ideia não materializada da *Vida do Presidente Suassuna* e que se viu depois ameaçada n’*O Rei Degolado*, Suassuna retira orgulhosamente o *Romance d’A Pedra do Reino*, uma obra de fôlego, um romance em forma de “introdução” às coisas armoriais e as coisas por assim dizer “sentimentais”. Nesta imensa e tão aguardada trilogia, a introdução reina absoluta, ainda à espera de uma conclusão, ou quem sabe ao menos, de “outros capítulos”.

A obra da vida ainda silencia, a guisa dela, colunas em jornais e aulas-espetáculos continuam a entreter seus espectadores com um humor quase sempre irônico de Suassuna. Se algum dia por ventura notarem os tantos *rastros* que até aqui percorremos, talvez nesse dia, entendam que o riso é parido por uma dor e ao mesmo tempo comunica um discurso muito mais reacionário do que contestador. Neste novo romance (trilogia), que escreve até hoje, Suassuna revela o desejo de “mostrar ao Brasil uma imagem dele mesmo”. Um Brasil que ele só consegue enxergar e promover pelo choque que lhe causou a perda do pai.

No próximo capítulo veremos enfim, como se encontra articulado no *Romance d'A Pedra do Reino* um fechamento da representação do sertão por intermédio das trilhas emocionais e armoriais que nos guiarão em um percurso movediço e conflitante de Suassuna. Afinal, se há um “sonho de escritura”, há nele exposto uma “demanda por um *Reino*”. Viremos à página.

CAPÍTULO III

SERTÃO-REINO: UM FECHAMENTO ARMORIAL E ARISTOCRÁTICO

Partimos agora, rumo à operação do sertão no *Romance d'A Pedra do Reino*, ou seja, para compreender os movimentos que “fecham” a sua representação ao longo da trama. Contudo, é preciso deixar claro nosso entendimento de que a representação suassuniana do sertão dialoga e concorre com outras produções, numa verdadeira *luta de representações*, ou seja, em meio a outras demandas de tempo, espaço, cultura e história. Suassuna procura fechar sua concepção do sertão para que esta se constitua como a representação daquilo que elege como relevante para pensar sua identidade.

Sendo assim Derrida (2002, p. 176-177) nos coloca diante dos múltiplos movimentos e das posições políticas que gestam as representações e a condição do “fechamento” como uma característica da própria necessidade de se explicar, de se forjar uma identidade, de manter-se *representado*:

Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo*. Este movimento é o movimento do mundo como jogo. [...]

Pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite a presença de nascer para si, de usufruir pela representação em que ela se furta na sua diferencia. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e sem fundo.

Eis porque no seu fechamento é fatal que a representação continue. (DERRIDA, 2002, p. 176-177).

Repetir dentro de si a diferencia: eis o caminho circular ao qual está submetido o fechamento da representação. O sertão tem o fechamento de sua representação no *Romance d'A Pedra do Reino* em torno do conceito de ‘reino’.

Nesse sentido, a ideia de reino pretende ‘fechar’ o sertão enquanto um conceito determinado, demarcado pela ação de várias contingências que o agencia como representação. Mediante isto, nos importa agora demonstrar através de quais arranjos discursivos o sertão assume a face de um reino, ou seja, de que modo e por quais interesses esta representação do sertão se fecha, costurado a uma trama discernível por meio dos *rastros* pessoais e do contexto histórico, juntadas por meio de premissas estéticas que possibilita a Suassuna formatar uma imagem do reino.

Mergulharemos a partir de agora nas teias que emaranham o sertão por meio de um conceito que reitera a identidade e ao mesmo tempo lhe dá contornos de uma memória individual – a de Ariano – que opera a própria *diferência* que se visualiza no interior do sertão

enquanto representação espacial. Viajemos rumo ao sertão-reino, o sertão “reino encantado” do eterno menino órfão de pai, Ariano Suassuna, ou ainda o sertão “reino-reduto” do intelectual compromissado em apresentar um caminho para pensar a identidade nacional. Vejamos como se costura o fechamento desta “nobre representação”.

Sertão/Família

O reino sertão que investigamos é o resultado da visão particular de Suassuna, comunicada a um público, apresentada dentro de uma contextura da cultura brasileira e nordestina, e daí operada para conceber e legitimar uma representação desse espaço na medida em que essa visão pessoal se abriu ao consumo e a subsequente aceitação ou rejeição. Elaborado por um indivíduo – Ariano Suassuna – este reino-sertão foi composto mediante demandas específicas.

Sendo assim, não há como deixar de destacar o papel que a memória assume na relação da história com a literatura, especialmente no que concerne à produção de identidades espaciais. A liberdade de que goza o discurso literário, permite que ele se enverede pelas pegadas da memória. Narrando e criando as histórias ao seu modo, cada escritor produz uma arte e um discurso emaranhado pelo modo como enxerga o mundo e as relações humanas. A licença poética de que usufrui a literatura não a isola de uma interatividade com o tempo e o espaço e a fabricação de representações dos mesmos. Ao contrário, a memória realiza essa conexão e como define Guaraciaba Micheletti (2000, p. 53):

Todo escritor é esse homem que escava e toda literatura é, ao mesmo tempo, um sítio que se escava e um sítio que se preserva a memória; a literatura fixa o pensamento, as ideias, os sentimentos. (MICHELETTI, 2000, p. 53).

Nesse sentido, os enredos da memória seja ela coletiva ou individual também estão presentes no *Romance d’A Pedra do Reino* e interagem no discurso de seu autor a serviço da fabricação de uma identidade cultural e histórica do espaço sertão mediante a relação tensa e entrecruzada das dimensões do real e do imaginário. A inspiração de Suassuna volta-se ao passado para que a partir dele a identidade do sertão se elabore num movimento discursivo onde o tempo da história será sempre o tempo da memória.

Esta visão saudosista tem como fator explicativo o ambiente social e familiar do qual Ariano Suassuna é oriundo. É notável que o seu discurso construiu-se a partir de um

tecido emocional fortemente marcado pela construção de uma memória familiar. Quando o sertão surge em seu discurso, ele está primeiramente ligado à invenção de uma identidade familiar à qual Ariano consome e busca legitimar através de sua obra.

Como examinou Eduardo Dimitrov (2006), o discurso suassuniano é em grande medida uma exploração dessa memória familiar que produziu uma identidade “dos Suassunas” especialmente após a crise do patriarcado rural. Para se afirmar diante do golpe político que lhes questionou o poder, as elites rurais erguidas a partir de alianças familiares, pautaram na tradição a marca de seu trabalho de identificação cultural. Para que se fizessem permanecer *representáveis*, esses núcleos culturais, sociais e políticos tiveram em seus herdeiros – especialmente àqueles que se dedicaram a vida intelectual, como é o caso de Ariano Suassuna –, os agentes da defesa de uma continuidade desse universo em que foram historicamente gestados. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001).

Nesse sentido, a produção dessa identidade repousava ainda na relação com um lugar. O espaço ao qual se liga a identidade familiar suassuniana e a “grande tragédia” de sua vida – a morte do pai – é o sertão re(a)presentado pelas sendas da memória. Logo, representar o sertão será para Ariano uma forma de representar a si próprio e o *Romance d’A Pedra do Reino* pode também ser tomado como o esforço de uma narrativa familiar transfigurada numa “grande tragédia sertaneja”.

A construção do discurso de Ariano Suassuna é pautada numa complexa equação na qual se articulam três eixos problemáticos principais: a família (filiação familiar: os Suassunas); o sertão (filiação espaço-familiar); e a cultura popular (filiação às tradições culturais advindas e defendidas como referentes a uma determinada “origem” familiar). A família é um dos *rastros* utilizados por Suassuna para justificar seu discurso, inclusive no que concerne a sua visão sobre o conceito de cultura popular:

Ariano Suassuna define e agencia a noção de “cultura popular” como um elemento que marca a identidade do seu grupo familiar. Sua família é de origem sertaneja, seu pai e seu primo João Dantas eram colecionadores de contos e poesias “populares”, João Suassuna era amante das cantorias etc. Ariano agrupa esses elementos no que denomina de “cultura popular” e, a partir daí, utiliza-se dessa noção para guiar sua ação criativa e, conseqüentemente, ancora-se em uma tradição familiar que ele mesmo colabora para edificar. (DIMITROV, 2006, p. 180).

Estratégia parecida acontece com a introdução do sertão como um dos temas principais em sua obra, especialmente no *Romance d’A Pedra do Reino*, no qual o conceito de cultura popular encontra-se minimamente conectado ao espaço sertanejo. A ideia de trazer

este espaço ao palco, à centralidade do pensamento brasileiro tem como um dos seus *rastros* a memória.

A imagem saudosa da família emaranha o seu esforço do escritor em monumentalizar a sua origem interligando-a fundamentalmente ao sertão, às tradições culturais apreendidas e elegidas por ele como representativas de um “modo de ser sertanejo”.

No discurso de Ariano, a concepção da representação do sertão está relacionada ao melodrama familiar e sua reprodução emaranhada numa imagem arquetípica da inteligibilidade desse espaço no pensamento brasileiro e regional: sangue & pedra. O sangue da violência, coragem e honra & a pedra da fortaleza, da dureza e da resistência são metáforas de uma mesma imagem, utilizadas para definir a identidade do sertão e dos seus indivíduos. Na concepção de Suassuna, estas imagens não partem somente da influência das marcas de sua história pessoal, como no caso da morte do pai (assassinato-sangue) e a pedra (aridez da vida no sertão cenário das lutas em que esteve exposto juntamente com sua família), essas imagens já percorriam o imaginário do sertão, narrado em outras tramas complexas no contexto de produção da identidade regional. O caminho para o reino foi, portanto, longo e movediço.

Sertão/Rural

O sangue & pedra, que já eram metáforas frequentes na identificação do sertão pelo discurso regionalista foram também recuperadas por Suassuna ao longo de sua obra – do teatro ao romance –, para nela assumirem uma dimensão emocional.

Estas imagens entrelaçadas ao contexto familiar de Suassuna revelam ainda outro aspecto determinante e fundante no discurso regional: a crise do patriarcado rural. O declínio econômico e político das elites não era privilégio somente dos grandes produtores de cana-de-açúcar com seus imensos engenhos perdendo espaço para o advento das usinas; os produtores de algodão do interior, os proprietários de terra de modo geral se viram ameaçados política e economicamente.

Pedra & sangue no discurso de Suassuna correspondem ainda aos conflitos políticos que envolveram essas elites naquela época e que representaram simbolicamente a queda de uma ordem: a ordem patriarcal coronelista. Defensora dessa ordem social erguida sobre as pedras, à elite da qual é oriundo Ariano teve no derramamento do sangue os gestos simbólicos inesquecíveis e dolorosos para a sua memória.

Uma das dicotomias demasiado recorrentes no discurso suassuniano e expressa no *Romance d'A Pedra do Reino*, é o rural *versus* urbano, nele o urbano identificado com a ordem burguesa e capitalista, com o advento da industrialização e a “crescente descaracterização” da cultura brasileira. Esta oposição, urbano *versus* rural permeia a obra de Suassuna e articula-se de modo bastante significativo à representação do sertão construída no referido romance.

Nesse sentido, a ‘Academia de Letras dos Emparedados do Sertão’ fundada por Quaderna e seus dois mestres eruditos Samuel e Clemente é um exemplo de como esta oposição está inscrita no romance de Suassuna. Vejamos abaixo como Quaderna agencia o surgimento dessa instituição atrelada a um discurso político que corrobora nessa oposição cultural e ideológica dos espaços:

- Olhem, esse negócio de Academia ou vai por acordo ou não vai de jeito nenhum! Sugiro que nosso sodalício se chame "Academia de Letras dos Emparedados de Taperoá"!

- "Emparedados"? Emparedados, por quê? - indagou Samuel, intrigado.

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

Os dois me olharam, impressionados. Depois, Samuel falou:

-Você tem certa razão, Quaderna, se bem que ignore o verdadeiro sentido das nossas frases, que está repetindo. É o que se chama "a verdade em boca de louco". Mas concordo com o nome de "Emparedados", para a nossa Academia!

- Eu também! - concordou Clemente. - Mas por que restringir nosso raio de influência a Taperoá? Vamos ampliá-lo! Assumamos, antes que algum aventureiro lance mão dele, o título de "Academia de Letras dos Emparedados do Sertão do Cariri"!

- E por que não "Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba"? - avançou Samuel. - Não é somente o Cariri, não: toda a área sertaneja do Estado está desocupada! Vamos preenchê-la inteira! Mesmo que, depois, fundem Academia na Capital, ela não será, nunca, a Academia total e única da Paraíba, mas somente a Academia do Brejo e do Litoral, isto num Estado onde o Sertão é a zona de maior importância!

Durante uns momentos, ficamos nos entreolhando em silêncio, deslumbrados, ao ver como é que uma Academia nascia assim, num repente, e no mesmo instante crescia a esse ponto no espaço e no tempo, ocupando o Sertão inteiro! Respirei fundo, e foi profundamente emocionado que disse:

- Está então fundada, a partir deste momento histórico, a nossa querida, venerável e tradicional "Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba"! (SUASSUNA, 2007, p.182-183).

A condição de “emparedados” remete simbolicamente à condição política que as elites do sertão se encontravam na leitura suassuniana, durante as primeiras décadas do século XX, com o crescimento da representação política dos setores urbanos, ou seja, em meio ao conflito político, familiar e cultural no qual esteve envolvida a família de Suassuna e que resultou dentre outros eventos na morte do seu pai. “Emparedado” estava, portanto aquele que se identificasse com o patriarcado rural que tanto é defendido por Ariano em seu discurso.

Por conseguinte, o escritor – analisando o período político do Brasil na época em que concebera o romance – critica ferozmente aquilo que definiu como “desenvolvimentismo juscelinista”:

No Brasil a sociedade capitalista e monstruosa que estamos criando é muito mais desumana e escravizadora do que a pobreza em geral – de pobres e ricos – do patriarcalismo rural anterior a 1930. [...] no tempo do patriarcalismo rural, a terra brasileira, ela pelo menos, pertencia aos brasileiros, enquanto o urbanismo capitalista, depois de estragar a nossa economia, está estragando também o nosso território. [...] Então por isso, começamos a discordar do “desenvolvimentismo” juscelinista, principalmente a partir do momento em que ele se revelou também entreguista, através da indústria de automóveis estrangeira – do mesmo modo que passamos a discordar do desenvolvimentismo industrial e urbano do Movimento de 64 desde que, para nós, ficou claro que ele era também sistematicamente entreguista, baseado no consumo supérfluo, capitalista, injusto e corruptor por natureza. Começamos a discordar também da radicalização “revolucionarista” pró-Cuba, porque continuávamos, como continuamos, contrários à aliança com os marxistas. E a discordância aumentaria mais ainda quando a esquerda irresponsável – a dos bares – começou a fazer sua gritaria incoerente, entre outras coisas atacando indiscriminadamente as Forças Armadas, acusadas de “golirismo”, e usando aliás a língua espanhola para lembrar os fuzilamentos de Cuba – a ameaçar todo mundo que discordava desses desatinos, de ser pendurado em postes ou levado “ao paredão”. (SUASSUNA, Folha de São Paulo, 1980).

Como se pode perceber pelas palavras de Ariano Suassuna, a sua ótica repousa sobre uma postura elogiosa do mundo do patriarcado rural – grupo social do qual advém. No entanto, mais do que advir socialmente deste patriarcado, Ariano revela uma relação de forte identificação com as referências dessa elite. Além disso, como destaca Albuquerque Júnior (2001), há uma tendência entre os regionalistas em produzir o “regional” a partir de uma relação de identificação com o “rural”, perspectiva também assumida por Suassuna no *Romance d’A Pedra do Reino*.

O mundo pré-1930 é, portanto o núcleo harmonioso onde se elenca e produz a cultura regional, especialmente em seus contornos pelas terras ásperas do sertão. Eduardo Dimitrov (2006) salienta que a presença dessa oposição urbano *versus* rural no discurso suassuniano tem seus *rastros* nas lutas de famílias que emaranharam a Paraíba nas primeiras décadas do século XX. Nesta zona conflituosa, a própria família de Suassuna protagonizou fazendo frente às ações de João Pessoa:

Seu pai, [João Suassuna] que integrava a grande oligarquia de Epitácio, que havia sido criado entre os Pessoa, teria sido traído por um “irmão”, João Pessoa, quando este assumiu a Presidência do Estado. A traição de João Pessoa fez com que João Suassuna passasse da posição de familiar a inimigo, o que iniciou um ciclo de vinganças que culminou na morte de João Dantas, Augusto Caldas, João Pessoa e João Suassuna. (DIMITROV, 2006, p. 100).

Como bem explicitou Dimitrov (2006), essa história de conflitos familiares que culminaram na crise do patriarcado rural na Paraíba e no Brasil é o aporte inspirador para Ariano tecer uma visão romantizada e dramatizada da história e da cultura brasileira, na qual João Pessoa passa de mítico revolucionário a condição de um dos vilões.

Nesse teatro de crises, a sua família representa o sertão identificado com o mundo rural tradicional enquanto João Pessoa representava os setores urbanos, burgueses e capitalistas que teriam redimensionado a realidade brasileira a partir de 1930. Além disso, um dos aportes desse binarismo urbano/rural repousa numa equiparação que Suassuna estabelece entre o Levante de Princesa (1930) e a Guerra de Canudos (1896-97), pois segundo ele, nesses eventos a “civilização do couro” representava a união supostamente “harmoniosa” entre coronel e povo.

Inspirado nas descrições do sertanejo feitas por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, Suassuna em coluna intitulada *Almanaque Armorial do Nordeste* que assinava no antigo *Jornal da Semana* na primeira metade da década de 1970, reconstrói os acontecimentos do Levante de Princesa na Paraíba – evento no qual esteve envolvida a sua família – a partir do universo de suas memórias pessoais. A intenção é clara: trazer ao público a versão da história da sua família lançando-a aos roteiros de uma nova interpretação para além da vilania. Neste novo prisma histórico, o levante liderado por proprietários de terra do sertão ganha tons de uma revolta “popular”, em defesa do povo sertanejo e da permanência de suas raízes culturais.

Tal ideia também se encontra exposta e defendida no *Romance d’A Pedra do Reino* e alguns anos mais tarde fora assumida por Ariano Suassuna como um “erro histórico”.

A maioria dos estudos sobre sua obra, apontam a verificação desse erro como um dos motivos para que Ariano Suassuna anunciasse nos anos 1980 a sua “precoce aposentadoria” – que por sinal, não demorou muito tempo.

Nos anos seguintes, enfatizando os acontecimentos de Canudos que considera o fato máximo de nossa história e baseado numa afirmação tomada de empréstimo de Machado de Assis, Suassuna chegou à conclusão de que o Brasil era historicamente explicado por uma oposição veementemente demarcada entre aquilo que o escritor carioca chamara de “Brasil Oficial” e “Brasil Real”. O primeiro se referiria às elites do país e a burocratização do Estado forjando uma ideia de representação da “unidade nacional” e o segundo remeteria a realidade vivida no cotidiano, definida por Ariano enquanto interligada ao povo de maneira geral. (SUASSUNA, 2008).

A inquietação causada pela dicotomia machadiana foi um dos pontos mais destacados no discurso de posse de Suassuna na Academia Brasileira de Letras e, não por acaso, passou a frequentar os seus últimos posicionamentos acerca de política e de cultura.

Em consonância com as reflexões de Eduardo Dimitrov (2006), é possível perceber que a partir dessa teia de eventos históricos se desenhou a oposição entre sertão e cidade no discurso suassuniano. A partir deste posicionamento, o sertão passou a concentrar em si o conceito de “rural”, confundindo-se com o mesmo. Ariano fala do sertão com a propriedade de alguém que é herdeiro desse mundo rural:

Não tenho nada de aristocrata. Sou, pelos quatro costados, descendente de família de fazendeiros sertanejos, rudes criadores de bois e situadores de gados, currais e pastagens, em datas e sesmarias concedidas na Paraíba. (SUASSUNA, 1970 Apud NOGUEIRA, 2002, p. 234).

Como se pode notar existem duas linhas de identificação da origem de Ariano que convergem em seu discurso: o sertão e o rural. O lugar social das elites rurais é ponto de partida para que ele direcione o seu olhar sobre o sertão. Apesar de aparentemente ter negado isto na citação acima, os meandros de uma inspiração um tanto quanto aristocrática determinam os contornos do seu discurso sobre o sertão no *Romance d’A Pedra do Reino*, como veremos a seguir.

Uma tonalidade trágica marca de sangue as pedras que desenham um paraíso perdido: o sertão. Um sangue que remete a terra e a família, ao pai assassinado “injustamente” e, assim segundo Aparecida Nogueira (2002, p. 77): “É preciso [...] lembrar que a temática recorrente da morte encontra-se relacionada às do sangue, do fogo e da terra. É preciso

destacar que essa relação delinea o universo suassuniano”. Nesse sentido, a primeira ideia de sangue atrelada ao sertão implica em consanguinidade:

A temática do sangue, reveste-se, também, de contundente referência à consanguinidade. O assassinato do pai, a importância estrutural da família, são recorrências que podem ser apreendidas, principalmente nos romances. (NOGUEIRA, 2002, p. 62)

A sua terra, o sertão, é mãe e ao mesmo tempo madrasta. É o espaço de origem onde repousa a identidade familiar que Suassuna busca perpetuar em sua obra. O sertão solar, pedregoso e perigoso é retomado e resignificado em suas mais possíveis metáforas no discurso suassuniano, representando ao mesmo tempo dor e qualquer forma de resistência a ela. Como veremos mais a frente, estas metáforas serão expandidas de uma correspondência inicialmente autobiográfica para um movimento de resignificação estética. De qualquer modo, cabe destacar mais uma vez uma pertinente conclusão de Eduardo Dimitrov (2006, p. 189-190):

Suassuna conseguiu por meio de seu ofício de escritor retirar o sertão – que fora, segundo ele, esmagado pela brutalidade do mundo urbano em 1930 – da posição periférica e colocá-lo no centro do palco. Os valores defendidos por sua família: a cultura popular, o modo de vida sertanejo, a civilização do couro, foram por ele reconstruídos narrativamente de diversas maneiras. No teatro, na imprensa, na prosa ou na poesia, aos poucos, Ariano Suassuna, conseguiu que o seu mundo, construído de acordo com seus valores familiares e também imaginários, fosse aplaudido pelo mesmo mundo urbano que antes tentou, mas não conseguiu, invadir o *Território Livre de Princesa*.

Para tanto, construir um lugar de centralidade para o sertão parece confundir-se não despretensiosamente com a demanda de reconstituir a ordem perdida na qual reinara absoluto o pai de Ariano. O sertão adquire sentido quando interligado às memórias pessoais de Suassuna. Com o seu olhar demasiado peculiar, o escritor paraibano construiu uma representação para esse espaço marcada pela sede de *representar-se*. Logo, o destino dessa representação do sertão é desenhá-lo sob as formas de um “reino”, erguido por memórias, saudades e desconfortos. Para reagir ao seu tempo, Suassuna deposita num longo romance o esforço de uma vida: o de reconstruir a morte. A morte do pai, a morte da ordem. A metáfora do reino “fecha” uma ideia peculiarmente tecida sobre o sertão para torná-lo, enfim, ao seu modo, *representado*.

Um sertão: “Sertão”

Como destacamos no capítulo anterior, o *Romance d’A Pedra do Reino* é uma obra elaborada dentro do conceito de cultura armorial que por sua vez está pautado na construção de uma arte erudita brasileira inspirada nas raízes populares de nossa cultura.

Nesse sentido, a recriação estética dos folhetos populares está presente neste romance nos diferentes aspectos de sua construção. Ao longo do texto, por exemplo, algumas palavras são escritas com as iniciais em maiúsculo, tais como Pai, Família, Sol, Onça dentre outras. Além de remeterem à técnica do cordel, o uso da inicial maiúscula em algumas palavras diz respeito ainda à importância que estas representam na vida e na arte de Ariano Suassuna. Esta é uma estratégia para desenhar-lhes significação e conferir-lhes valor, entre estas palavras figura o sertão escrito sempre como “Sertão”.

A escritura dessa palavra com “S” maiúsculo busca estender-lhes também em suas dimensões espaciais uma identificação como “maiúsculo”, “grandioso”. Escrito assim, esse “Sertão” se impõe na trama e no movimento estético que lhe circunda protagonizando-a. Simbolicamente, a palavra demarca uma significação peculiar para o espaço na narrativa construindo-o pela diferença, na maneira como é representado na escrita.

Aos olhos de Suassuna emaranhados pelas intencionalidades onde repousa o discurso armorial, o sertão assume simbolicamente na narrativa do romance um lugar de destaque e é delineado por dimensões culturais e sentimentais que mescladas finalmente lhe conduzem a uma representação que o identifica enquanto um “reino” – também maiúsculo.

Como vimos, uma motivação pessoal orienta a identificação que Suassuna estabelece com o sertão. Este espaço adquire importância em sua obra e em seu discurso por nele se forjar a origem familiar do escritor e isto requer inscrever as memórias, as recordações, os anseios, as imagens que o constituíram como indivíduo. *Portanto, nota-se nesta representação que delinea o sertão como um “reino” uma concepção espacial marcada por uma forte idealização.*

Sendo assim, a metáfora do sertão subsidia uma inteligibilidade articulada em meio à relação do sujeito com *o jogo da vida* no mundo. Grandioso, imenso, rico, saudoso, o sertão só poderia ter as dimensões de um verdadeiro “reino”: *o reino das eternas saudades suassunianas que começa a ser articulado a partir de uma tríade orientadora do discurso de Ariano, pai-família-terra.*

E assim, o reino assume forma, imagem e discurso ao longo da obra de Ariano e, sobretudo se apresenta enquanto ideia disponível para o consumo: a tríade pai-família-terra é

um dos *rastros* fundamentais que permitem entender a operação da representação suassuniana do sertão, *que tem na ideia de “reino” o seu “fechamento”*.

Geografia de pertencimento

A carga autobiográfica orienta não somente os temas e as histórias que urdem o *Romance d’A Pedra do Reino*, mas, a própria ideia de reino é construída também a partir das memórias infantis e familiares de Suassuna, (re)significadas no referido romance. Por conseguinte, entendemos que sua busca por um reino é a tentativa de cosntruir através da arte o “reino encantado” de sua infância no qual protagonizava absoluto o seu pai, João Suassuna. Se a obra de Ariano, especialmente este romance é marcada e orientada por um “Rei” (João Suassuna), pela sua partida em um desfecho trágico, torna-se necessário, pois (re)construir esse espaço de significação inicialmente perdido.

As primeiras imagens do sertão que povoam e marcam a memória de Suassuna correspondem a três lugares ligados a sua experiência familiar, são eles: as fazendas Acauhan situada no município de Souza no chamado “Alto-sertão” paraibano e a Malhada da Onça localizada no município de Taperoá na zona central do referido estado, ambas de propriedade de sua família. Além das fazendas, outro lugar de memória é a cidade de Taperoá onde Ariano viveu até certa altura da adolescência. As referências a estes lugares revelam os *rastros* da formulação do reino, salienta Carlos Newton Júnior (1999, p.211):

Para Ariano, a Acauhan-Malhada da Onça seria uma espécie de paraíso perdido, para onde não se pode retornar jamais. Um reino de inocência pura, que se perpetua na obra do autor. Uma Pasárgada impossível, porque mesmo se o lugar existisse, do ponto de vista geográfico, seu rei está morto, o rei que lhe atribuía sentido. Por outro lado, [...] o projeto do reino, em Suassuna, partindo de Acauhan, vai se propagando, em extensão, para outros lugares: da fazenda para Taperoá, de Taperoá para o sertão paraibano, deste para todo o sertão nordestino, do sertão para o Nordeste inteiro.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, as fazendas ‘Acauhan’ e ‘Malhada da Onça’ se fundem na concepção da “Onça Malhada” de propriedade do tio-padrinho de Quaderna, o fazendeiro Sebastião Garcia-Barreto. Informando-nos das origens de sua família materna, os Garcia-Barreto, Quaderna apresenta o cenário da fazenda ‘Onça Malhada’, erguida pelo seu descendente José Sebastião Garcia-Barreto que teria rompido os sertões em busca das datas de sesmarias a ele concedidas:

Era uma "data" de terras sertanejas de serra, frias, altas, secas, mas excelentes para a criação. Com uma enorme sede de terras, grande criador de vacas, ovelhas e cabras, sempre anexando, às suas, datas e datas de terras, termina ele por se fixar na velha Pora-Poreima, a "terra devastada" dos Tapuias, isto é, o velho, seco e pedregoso Chapadão da Serra da Borborema. Ali ficou, entre a Vila Real de São João do Cariri e a Vila Real da Ribeira do Taperoá. Ali bateu os fundamentos de sua Casa-Forte, perfeitamente característica do Sertão: branca, quadrada, pobre, pesada, achatada, com alguma coisa de convento, de missão jesuítica e das fortalezas daquele século. Tinha que ser assim, aliás: uma casa severa, despojada, de chão de tijolo mas de grossas paredes e afortalezada; porque, tendo os Povos castanhos dos Tapuias efetuado, em 1687, uma sublevação geral nos Sertões da Paraíba e do Rio Grande do Norte, a memória dessa famosa "Guerra dos Tapuias" era ainda muito recente para estar esquecida. A Casa-Forte dos Garcia-Barretos era feita de dois lances, ligados ao meio por um Capela, também pesada e achatada, com seteiras nas paredes. E como a torre dessa Capela era quadrada e maciça, servia também de torre-de-defesa e de mirante, para a Casa Forte à qual era pegada. (SUASSUNA, 2007, p. 160)

Nesta descrição pincelada de tons épicos, Quaderna continua a nos apresentar o cenário mais importante da história de realzas disfarçada em crimes e sangue, amor e valentia que ele empreende nos contar:

Terei que voltar ainda, várias vezes, a essa "Casa-Forte da Onça-Malhada", importantíssima em nossa história, assim como à Capela de paredes recobertas por pinturas estranhas - Demônios esverdeados, Santos com mantos castanho-vermelhos que pareciam incêndios, dragões negro-vermelhos e brasões, coisa de que depois falarei melhor. Devo fazer, porém, agora, uma referência ao pé de Cajarana, que ficava junto à esquina da calçada de pedras da casa. Era uma árvore enorme, venerável, velhíssima, com tronco baixo e grosso, aqui e ali ocado pelos cupins, que erguiam suas casas cônicas, arredondadas e castanhas no tronco contorcido e nos galhos mais grossos que se espalhavam, alguns tocando o chão parecendo, todos, gigantescas serpentes cinzentas, grossas e enrugadas. Todas as crianças das gerações de Garcia-Barretos sertanejos iriam brincar debaixo dessa Cajarana, comendo seus frutinhas cheirosos, quando chegava a safra. Quando Dom José Sebastião, ainda solteiro e moço, chegara ali, no século XVIII, já encontrara a velha árvore, crescida entre as pedras e lajeiros daquele pedaço da Serra do Teixeira. Ali, ao lado da velha árvore ergueu ele a sua casa. Ali casou, ali envelheceu, ali morreu, sendo sepultado na Capela. A velha Cajarana viu passar anos e anos, uns de seca, outros de boa chuva. Os filhos de Dom José Sebastião nasceram, cresceram, casaram-se, envelheceram e morreram, sendo enterrados, todos, na mesma Capela da casa-forte, onde tinham se batizado e casado. Por fim, a árvore, a casa e a capela, ligadas pela passagem de todas aquelas vidas, terminaram formando um todo indivisível, um ser único, um "Ente", como se diz, no Sertão, dos seres malfazejos e aparições, uma "Entidade" que assistia o decorrer dos ódios, crimes, amores, paixões e sofrimentos daquela facção particular do rebanho humano, isolada aqui, em nossa Serra sertaneja, mas igual a qualquer outra de qualquer pedaço do mundo, pois "todos acordavam aqui arremessados, neste nosso chapadão pedregoso, sem terem sido consultados se queriam vir ou não", como costumava dizer o Professor Clemente em seus

momentos mais agudos de Filosofia. "Todos eram condenados à morte e saíam deste mundo sem saber para que tinham sido chamados ou que sentido tinha esse jogo estranho - ensolarado, sinistro, enigmático mas belo, apesar de perigoso e meio insano."

Fui um dos que se criaram sob a atração e o influxo daquela casa e daquela árvore, ambas estranhas e solenes. Posso assegurar, assim, que talvez a maior parte do seu encanto era a serenidade com que ambas viam passar as agitações humanas. Parecia que a tristeza áspera e a grandeza sem destino e mal aplicada daquelas vidas ignoradas do resto do mundo tinham terminado por impregnar a Casa, a Capela e a Cajarana de uma austera melancolia, tanto mais imponente por ser sóbria e contida. Essa impregnação de destinos falhados, de crimes e sofrimentos - e também, parece, os galhos contorcidos como Cobras cinzentas - foram a causa da reputação de "árvore fatídica e agoureira", que começou a se ligar ao velho pé de Cajarana e que terminou determinando sua derrubada sacrílega, como será contado depois.

Mas como eu vinha dizendo: em torno dessa "Casa-Forte da Onça-Malhada", criaram-se rebanhos imensos, pastagens sem fim, um número incontável de parentes e agregados, como sucedera aos Pereiras, Barões do Pajeú. Os domínios de Dom José Sebastião eram maiores do que alguns Reinos pequenos mas ilustres do mundo, pois suas terras cobriam vários dos municípios atuais do Cariri. (SUASSUNA, 2007, p.160-162).

Este “todo indivisível” a que se refere Quaderna compõe de modo peculiar as imagens de representação do sertão no romance, na medida em que não são somente uma paisagem estática, mas uma paisagem que atua, interfere na representação ao evocar significações e identidades, um cenário.

Para endossar essa compreensão, pode-se tecer alguns paralelos entre a ‘Onça Malhada’ que surge imponente nos sertões quadernescos testemunhando todos os caminhos tortuosos de sua história, com as fazendas da família de Suassuna, as quais orbitam na memória de Ariano como cenários da convivência com seu pai. Nesta trama de conexões possíveis destaca-se a fazenda Acauhan, conforme destacou Braúlio Tavares (2007, p. 10):

No século XIX, a fazenda Acauhan era um ponto de pousada para bandos de tropeiros que percorriam a rota comercial entre o Ceará e Pernambuco, conduzindo boiadas ou tropas de burros com mercadorias. Ali dormiu Frei Caneca, após ser preso no Ceará durante a revolução conhecida como Confederação do Equador. Passando pelas mãos de sucessivos proprietários, a fazenda adquirida, em 1919, por João Suassuna em sociedade com seu amigo, o engenheiro José Ferreira. A casa-grande da fazenda é, na realidade, um conjunto que expressa bem a arquitetura rude e austera das casas sertanejas. Concluída em 1757, possui também uma capela com uma pequena torre, um sobrado anexo e algumas casas baixas que serviam de armazém. Uma construção típica da colonização do sertão paraibano a partir do final do século XVII.

Chama-nos atenção as semelhanças entre a descrição da fazenda Acahuan e a descrição da fazenda literária ‘Onça Malhada’: segundo Bráulio Tavares (2007, p. 11) tal semelhança permite pensar a representação da fazenda como um “símbolo visual e arquitetônico de algumas qualidades morais e intelectuais do sertanejo: resistência, austeridade, simplicidade, solidez”. Ou seja, a representação da fazenda corrobora outra representação, a do sertão como um ‘espaço de ordem’, o espaço da identidade familiar (re)construída no discurso suassuniano como ‘identidade sertaneja’.

Aquela representação evoca, além disso, o protagonismo do espaço rural atrelado a uma representação ideal, “épica” e “nobiliárquica” do sertão, que pode ser remetida as oligarquias rurais dos sertões paraibanos, um espaço de interesses, que a família de Suassuna é representante. Portanto, transfigurar esse ambiente rural da fazenda é fazer jus não apenas a um espaço de afirmação da identidade familiar, *mas também a ressignificação de um espaço de interesses, idealizado no sertão oligárquico da Paraíba pré-1930*.

Para discernir o “fechamento” de uma representação do sertão a partir dos lugares que marcaram a memória de Ariano, especialmente na infância, temos também a presença marcante da cidade de Taperoá no *Romance d’A Pedra do Reino* – afinando-se assim ao restante da obra suassuniana. Aquela mesma cidadezinha sertaneja que foi palco das espertezas de João Grilo ganha os tons de ‘Vila Real da Ribeira de Taperoá’, cenário das desaventuras de Quaderna. Mergulhada na prosa heráldica de Suassuna/Quaderna, Taperoá ganha tons “nobres” para abrigar a “realeza sertaneja”.

Para acentuar a predominância do mundo rural no sertão, a Taperoá do *Romance d’A Pedra do Reino* vem a corroborar ainda com aquele esquema da literatura regionalista que tece uma representação da cidade nordestina como “folclórica”, parada no tempo, tipicamente “antiga” e ornamentada pelo arranjo “coronel-igreja-sobrado” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Nesse sentido, Taperoá representada na visão de Suassuna acentua e legitima a ideia do sertão como espaço de resistência e contra o movimento da história tornando-se um espaço onde as permanências teriam o seu inventário.

Como destacamos no primeiro capítulo, Taperoá exerceu desde sempre um forte fascínio em Ariano, uma vez que ele morou lá até o início da adolescência. O próprio Ariano (CADERNOS DE LITERATURA, 2000) defende que esta cidade paraibana foi fundamental na construção do seu imaginário sobre o sertão no contato que travou com algumas manifestações culturais. Figurando como espaço comum de João Grilo e Quaderna, Taperoá nada mais é do que o lugar mítico e real de toda a obra de Suassuna.

Para Idelette Santos (1999), o universo suassuniana tem sua particularidade geográfica na designação de Taperoá como sua “capital literária”. É nesta cidade “real” e literária que Ariano guarda e tece uma ideia e uma imagem do sertão, de uma cidade sertaneja reinventado-a, imortalizando-a.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, além de ser o cenário de cavalhadas, cavalgadas, pastoris e outras manifestações populares, Taperoá é também uma das paragens da rota do drama político paraibano nas primeiras décadas do século XX. Logo no início, Quaderna nos apresenta o espaço taperoense em seu estilo narrativo rapsódico:

Cheguei à conclusão de que, além de anunciar o tempo, eu devo ser claro também sobre o local onde sucederam todos os acontecimentos que me trouxeram à Cadeia. Não tendo muitas idéias próprias, lembrei-me então de me valer de outro dos meus Mestres e Precursores, o genial escritor-brasileiro Nuno Marques Pereira. Como todos sabem, o "romance" dele, publicado em 1728, intitula-se *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina*. Ora, este meu livro é, de certa forma, um *Compêndio Narrativo do Peregrino do Sertão*. Por isso, adaptando ao nosso caso as palavras iniciais de Nuno Marques Pereira, falo do modo que segue sobre o lugar onde se passou a nossa estranha Desventura: "Uns doze graus abaixo da Linha Equinocial, aqui onde se encontra a Terra do Nordeste metida no Mar, mas entrando-se umas cinqüenta léguas para o Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, num planalto pedregoso e espinhento onde passeiam Bodes, Jumentos e Gaviões sem outro roteiro que os serrotes de pedra cobertos de coroas-de-frade e mandacarus; aqui, nesta bela Concha, sem água mas cheia de fósseis e velhos esqueletos petrificados, vê-se uma rica Pérola, engastada em fino Ouro, que é a muito nobre e sempre leal Vila da Ribeira do Taperoá, banhada pelo rio do mesmo nome". - Ora, eu, Dom Pedro Dinis FerreiraQuaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado "O Decifrador", Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católica-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil. Por outro lado, consta da minha certidão de nascimento ter nascido eu na Vila de Taperoá. É por isso, então, que pude começar dizendo que neste ano de 1938 estamos ainda "no tempo do Rei", e anunciar que a nobre Vila sertaneja onde nasci é o palco da terrível "desventura" que tenho a contar. (SUASSUNA, 2007, p. 33).

Pelo teor da descrição de Quaderna, podemos perceber como as formas armoriais começam a cobrir o sertão de tons nobres e reais. O reino vai se construindo enviesado pelas imagens primeiras que inspiram todo esforço estético e sentimental de Suassuna em representar o sertão e nesta perspectiva ressalta Bráulio Tavares (2007, p. 165):

O *locus* mítico da obra de Ariano é sem dúvida o Sertão, e dentro dele o triângulo demarcado por Taperoá, as Pedras do Reino e a fazenda Acahuan.

Essa região geográfica serve de matriz para o Sertão transfigurado que ele recria em seus poemas e romances.

As primeiras referências ao sertão são, portanto como espaço de posse da família ou ligados a ela. O sertão torna-se antes de tudo um lugar familiar, habitado pela família, remetendo a sua edificação pelas íngremes fronteiras sertanejas. Nesse sentido, segundo conclui Idelette Santos (1999), uma das marcas das produções armoriais é justamente essa sensação de exílio da infância e da terra natal que acaba por produzir uma arte que é resultante de uma resistência à “atração do Sul”. Verdadeiros “fazendeiros do imaginário” – para usar uma expressão de Santos (1999) – estes artistas concentram seus esforços na tentativa desesperada de restituir as referências culturais de uma “ordem eterna” que torna-se apenas em suas memórias.

Por conseguinte, apesar de seu espaço de produção ser Recife ao longo de toda a vida e distante, portanto dos lugares de posse e identidade familiar, Suassuna os toma de empréstimo da memória para reerguer seu “reino infantil” concentrando-o no sertão como centro imagético-discursivo. Ainda neste aspecto, ele defende sua aproximação temática com o sertão destacando-o “como a parte do mundo que lhe foi dada”. (SANTOS, 1999).

Entre os estudiosos “mais empolgados” com a perspectiva que Ariano lança ao sertão e ao Nordeste, Elisabeth Marinheiro (1977), por exemplo, afirma que o escritor paraibano construiu a sua obra por “identificação” e não por simpatia. Cabe-nos somente indagar até que ponto essa identificação não fora forjada paralelamente à própria obra. Nas veredas polêmicas da ótica suassuniana, é preciso ressaltar que a ideia mesma de uma “identificação” fora e continua sendo engenhosamente inventada e legitimada, esta é uma das estratégias que buscam dar validade ao seu discurso.

Uma geografia armorial

Não demorou para que Ariano associasse o espaço de origem e residência familiar ao espaço de incidência e preservação da identidade brasileira. O reino da infância tornou-se também o reduto principal onde repousaria a “essência” da cultura nacional. Emaranhado no contexto histórico-cultural de pensar a identidade nacional, a ótica armorial se lançou no repertório do Nordeste para produzir a sua concepção acerca da cultura brasileira. Esta visão de cultura e espaço se denuncia no *Romance d’A Pedra do Reino* através dos caminhos estéticos armoriais que visivelmente o orientam.

No tocante ao problema espacial, cabe lembrar ainda que o Movimento Armorial situado em uma época específica é, de certo modo, herdeiro do Movimento Regionalista-Tradicionalista do Nordeste em sua preocupação de articular cultural e sociologicamente o recorte regional, todavia apesar de legitimar muitas de suas construções, o Armorial pretende na verdade situá-las dentro de um plano ousado de delimitar o nacional, quiçá universal.

Na reflexão empreendida por Idelette Santos (1999, p.19), esta conexão do discurso armorial a um quadro regional de construção da identidade nordestina é ressaltada, destacando os roteiros armoriais para “afirmação sempre renovada da nordestinidade”. Todavia para construir sua “originalidade”, os armoriais assim como o próprio Suassuna procuram se diferenciar dos regionalistas argumentando que ao contrário destes, suas obras não são recriações naturalistas do Nordeste/sertão, mas pretendem ser, sobretudo “recriações de ordem poética” baseadas no repertório mágico e mítico dos folhetos populares.

A cartografia na qual se debruça o discurso armorial acaba sendo, portanto o Nordeste e especialmente no caso de Ariano, o sertão. Ao passo que trabalhavam sobre um repertório regional articulado desde o Movimento Regionalista-Tradicionalista, os armorialistas escavavam-o em busca de delimitar nele uma matéria capaz de definir a origem da cultura brasileira.

A zona dessa “escavação” continua sendo a mesma: o Nordeste. O elemento inspirador permanece: a memória. E a tradição, evocada, reina absoluta por meio das tramas de uma demanda estética e ideológica. Conforme enfatizamos nos capítulos anteriores, esta trama armorial dialoga com um momento histórico específico marcado por uma forte discussão em torno da cultura e identidade brasileira.

Emaranhado nesse conflituoso e polêmico debate, o projeto armorial dispõe ao público um roteiro de identificação pautado na cultura popular envolta pelo conceito de tradição como aporte inspirador e revelador da nacionalidade. Todavia era preciso interligar essas práticas a lugares e é, nesse sentido que o Nordeste e o sertão adentraram na cena armorial.

Para tanto, o projeto armorial acabou também buscando resolver/responder a questão “onde estaria o coração do Brasil?”, ou seja, em que lugar estaria melhor e mais autenticamente representado o sentido profundo da brasilidade? Como destaca Maria Thereza Didier Morais (2000, p.61), o Nordeste e particularmente o sertão estão no centro da resposta do Armorial:

A visão armorial encampada por Suassuna relaciona a cultura popular como elemento fundamental na construção da nacionalidade e na contraposição as influências cosmopolitas e urbanas. Daí a importância crucial do sertão como região imune às influências externas e rica em costumes antigos decantados, representativos do caráter nacional.

Delineado pelos contornos da memória, o sertão no discurso armorial preserva as imagens de um mundo rural “intocado”, de um sentido cultural “fóssil” para desenhar uma cartografia ideal na qual se assentaria a identidade brasileira. O *Romance d’A Pedra do Reino* foi concebido dentro de um conceito de cultura armorial a fim de demonstrar a “tendência conciliadora de contrários” como típica de nossa identidade brasileira. Imersa no objetivo de tecer uma representação de nossa cultura, a visão armorial se apoia na demanda de detectá-la e recriá-la num discurso concebido pela ideia de raiz e origem.

A visão armorial constrói uma representação para o Brasil que se apoia na ideia de “miscigenação cultural”. A mistura de povos e culturas teria sido responsável pelo que os armoriais defendem como fator mais peculiar em nossa identidade: a nossa capacidade de conciliar contradições fundindo-as supostamente de modo “harmonioso”. Ou seja, supostas “raízes” ibéricas medievais e barrocas que nortearam nossa conquista territorial e cultural teriam se mantido preservadas e adaptadas pelos povos negros e índios que uma vez mesclados produziram o “ser castanho”, a individuação do elemento aglutinador e representativo de nossa identidade.

Após estabelecer e defender a existência de “raízes primárias”, o discurso armorial empreendeu uma busca por legitimar um “lugar de autenticidade” onde estariam preservadas as influências ibéricas presentes em nossa formação cultural. É justamente neste momento, que o discurso armorial direciona os seus esforços para “territorializar” aquilo que defende como a “cena primeira” da identidade brasileira. Logo, surge o Nordeste e mais precisamente o sertão como o espaço protagonista da geografia armorial, cartografado como o “reduto preservador” das tradições definidoras da brasilidade.

Esta trama Armorial do desenho histórico-cultural brasileiro urde o *Romance d’A Pedra do Reino* e se expressa por meio do personagem Quaderna em suas experiências. *Quaderna não somente é o homem que vive no sertão, ele é, sobretudo, aquele representa o sertão Armorial.* A história do personagem se confunde com o melodrama armorial que revela as origens ibéricas da cultura brasileira e sua reinvenção/recriação popular no sertão. Além disso, trazendo a tona estas marcas ibéricas, medievais e barrocas nas práticas e representações culturais construídas no Brasil, por meio do personagem Quaderna se expressa ainda a tendência castanha de nossa identidade: agrupar diferentes referências e fundir

contradições. Portanto, Quaderna é o “ser castanho” que representa e legitima o sertão como berço de nossa tradição cultural na medida em que ela se mantém “permanente”. A armorialidade conduz, portanto a construção do sertão como um “reino” identificado com as formas ditas tradicionais e populares de sua cultura.

A própria ideia de reino é uma estratégia na narrativa armorial que visa constituir o sertão como espaço “nobre” e glorioso, perpetuando, ao seu modo, um discurso museológico da região identificando-a como “imóvel”, um memorial da nação, ainda não descaracterizado pela ação do tempo. Nesse sentido, o armorial corrobora – dados os seus devidos distanciamentos – o discurso romântico e folclorista das elites na empresa de forjar o nacional a partir dos interesses de uma zona de saber/poder específica.

Segundo nos é possível notar, o sertão no *Romance d’A Pedra do Reino* circunscreve-se dentro de uma representação armorial onde a ideia de reino remete não somente à lógica heráldica. O reino do sonho quadernesco também toma de empréstimo ao universo dos folhetos populares certas metáforas destinadas a inverter a ótica sobre o espaço sertanejo: a terra seca e batida, o sol abrasador, o fogo e o sangue tornam-se elementos da edificação de um reino mágico e controverso. Sobre estes elementos, se debruçam os interesses pessoais e ideológicos de Ariano Suassuna de modo a reafirmarem o sertão como núcleo de sua obra.

O futuro do Brasil estaria na valorização do passado, sendo a ordem uma a marca de outrora a ser rememorada. Negando o presente, o reino de Quaderna/Suassuna existe e tem sentido numa viagem “harmônica” e ornamentada de brilhos e fantasias sobre o passado, desse modo, para enxergar o Brasil, seria necessário voltar-se para o sertão, o lugar de preservação do antigo. Será que esse lugar de resistência existe? Onde o reino encantado se esconde? Se o Brasil de 1500 estava perfeitamente preservado no sertão das primeiras décadas do século XX, urgia o apelo para que este lugar continuasse salvaguardado.

Sertão: da Compadecida ao quadernesco

Se a ótica que produz um discurso do sertão no *Romance d’A Pedra do Reino* está em grande medida preocupada em situá-lo na construção de uma inteligibilidade da cultura e da identidade brasileira, poderíamos entender que o sertão quadernesco foi regido por uma vontade de representação armorial que se construiu dentro de um momento específico da produção de Ariano Suassuna.

Nesse sentido, é importante destacar que o sertão no discurso de Suassuna passa por um tráfego: do “miserável” e empoeirado sertão da *Compadecida* ao “suntuoso” espaço quadernesco onde cangaceiros são cavaleiros e coronéis são reis. A natureza bruta do sertão passa a ser vista como “bela” em sua rusticidade, num “deslocamento” imagético o leitor é convidado a redimensionar o olhar.

Em seus delírios poéticos, Quaderna nos apresenta um feixe de imagens do sertão, entrelaçando real e imaginação quando lhe ocorrem as “virações”:

Muitas vezes já me aconteceu isso, quando nas tardes de muito sol, estou, por acaso, em cima do meu lajedo. Estou ali, em cima, olhando o Mundo sertanejo, fosco e empoeirado, porém já se animando de uma Coroa gloriosa que o Ouro do sol-poente vai lhe emprestando. Se, nesse momento, sucede passar por ali um Cigano, montado num cavalo cujos arreios estão enfeitados de moedas e medalhas, e o Sol começa a tirar faíscas nesses metais ou nas malacachetas incrustadas nas pedras, na mesma hora dá-se, em mim, uma “viração”; meu sangue e minha cabeça se incendeiam, e a realidade parda e afoscada se funde ao fogo do Sol e dos diamantes do sonho. O Sertão selvagem, duro e pedregoso vira o “Reino da Pedra do Reino”, e enche-se de Condes calamitosos e Princesas encantadas, eles vestidos de Pares de França das Cavalhadas, e elas de rainhas do Auto dos Guerreiros. O pobre “tabuleiro sertanejo” vira uma enorme Mesa de Baralho, dourada pelo Sol glorioso e ardente. (SUASSUNA, 2007, p. 564-565).

O sertão quadernesco é necessariamente um espaço armorial uma vez que se encontra submetido ao estilo heráldico da prosa do *Romance d’A Pedra do Reino*. Nele, o emblema predomina, convidando o leitor a introjetar suas imagens fantásticas e faustosas. Nesta lógica discursiva onde a imagem prevalece, o reino se define sob a perspectiva de uma representação armorial do espaço.

Expliquemos melhor: quando Ariano lançou as bases do Movimento Armorial, deslocou o significado e a função morfológica da palavra armorial, que era um substantivo e passou a utilizá-la como adjetivo. Ao ampliar o sentido da palavra, o escritor determinava ao mesmo tempo os nortes da estética armorial: significar, identificar, produzir sentidos.

Este reino que Suassuna tanto busca apresentar nada mais é do que um esforço em “armorializar” o sertão, em adjetivá-lo, produzir-lhe um aspecto “nobre”. Mediante tal ponto de vista, o *Romance d’A Pedra do Reino* tem nas tramas de sua prosa heráldica o objetivo de tornar o sertão um emblema para a compreensão da cultura nacional baseada num discurso de preservação de supostas “raízes”.

O sertão da *Compadecida* regado de poeira, miséria, esperteza, visão religiosa e humor é redimensionado no *Romance d’A Pedra do Reino* por motivações pessoais e estéticas

bastante pontuais. Se no primeiro a verificação de *rastros* do universo medieval em sua concepção/elaboração é inegável (VASSALO, 1996), no segundo a presença desses *rastros* é levada às últimas consequências e, novamente, as heranças e valores advindos e associados ao pai e à família foram fundamentais na construção da ideia de reino.

Incursões pelo Medieval

Motivado pela concepção armorial que busca construir uma arte pautada nas raízes de nossa formação cultural, Ariano trouxe à tona os traços medievais que segundo ele integram a narrativa genealógica de nossa identidade e permaneceram vigorosos na realidade do sertão emaranhados no contexto rural desse espaço.

O autor justifica a relação do medieval ibérico com o sertão brasileiro pela permanência de tradições culturais que interligam esses espaços. As “raízes” da literatura e dos festejos populares – que inspiram toda a sua visão artística e a sua produção intelectual – o universo das novelas de cavalaria, o sebastianismo, os reinos, as lutas, a inspiração religiosa cristã, o contato com árabes, judeus dentre outros povos, justificariam a conexão da Idade Média europeia ao contexto do sertão brasileiro.

Esta ligação com o medieval pretende corroborar na ideia de tradição a partir da incorporação de certos valores como a terra, o sangue e a realeza que, inscritos no *Romance d’A Pedra do Reino* contribuem para o fechamento da ideia do sertão suassuniano. Sobre este aspecto salienta Leonardo Ventura (2007, p. 55-56):

[...] o armorial se liga não só ao medieval de forma geral, mas também, e principalmente, ao seu discurso, à sua linguagem emblemática, criando uma emblemática armorial que resgata valores como terra, rei e sangue. As histórias do Rei Arthur e da matéria de Bretanha se coadunam aqui num imaginário de resgate, do renascimento, do trazer de volta aquilo que se perdeu, tão em voga com a intenção armorial de “salvar a cultura popular nacional”. Num sentido mais amplo, a própria lenda da “volta do Rei Arthur”, tão sonhada pelos bretões, encontra reminiscências no sebastianismo português e, desse, no imaginário nordestino, evidenciado por obras como *Os Sertões* de Euclides da Cunha e em lendas como a da volta do rei emergindo da Pedra do Reino, imagem forte, presente em inúmeros folhetos de cordel e pano de fundo para a obra mais contundente de Ariano Suassuna, o *Romance d’A Pedra do Reino do Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*.

As histórias mágicas e maravilhosas demarcaram o imaginário da sociedade medieval na qual a idealização do “reino” interliga-se às perspectivas que produzem visões de

mundo alicerçados nas demandas por paraísos edênicos, ilhas encantadas, tradições que bebem na cultura cristã, e nos espaços criados por suas expectativas.

Em *Possessões Maravilhosas*, Stephen Greenblatt (1996) problematiza a confecção de uma representação discursiva da experiência do europeu na América no período inicial das “descobertas”. Destacando o caráter maravilhoso dessa experiência esboçada em discurso, ele mergulha nos escritos de Cristovão Colombo, no que lhe confere “a fala de conquistador” e tarefa “teatral” de tomar posse do novo espaço. O maravilhoso apresenta-se então como uma maneira de ver o mundo, uma concepção que se fez presente em Colombo como síntese de todas as influências que norteiam sua visão do mundo, envolta de um imaginário de transição entre o medievo e a renascença, onde a imaginação, os mitos e habitados por lendas norteavam a experiência com o alargamento da noção de espaço.

Por fim, assinala Stephen Greenblatt (1996), que esta noção do maravilhoso está vinculada ainda às tradições míticas, as suas narrativas, a visão messiânica e milenarista que constrói espaços utópicos situados para além da realidade, mas que se instauram nela sob forma de crença, esperança.

Algo semelhante a esta noção, trafega para o espaço brasileiro, segundo a visão armorial, através dos conquistadores ibéricos que se fez permanecer em nossa memória cultural através da ação recriadora dos poetas populares nordestinos envolvida pela oralidade da chamada literatura de cordel. Para Idelette Santos (1999), a poética da voz evocada pelos cantadores é aquilo que aproxima a arte popular nordestina da cultura medieval, quando através da oralidade esta conexão de culturas se mantém viva e supostamente “ativa”: Ainda segundo Idelette Santos (1999, p. 138),

Ao reconhecer o papel privilegiado do mundo rural e do sertão no Movimento Armorial, Suassuna justifica-o por meio da personagem do cantador, tanto quanto pela própria cantoria, suas práticas e formas.

O cantador é, portanto uma das figuras emblemáticas presentes na discursividade e nos tons estéticos presentes no *d'A Pedra do Reino*. O próprio Quaderna, em sua formação na “arte da cantoria”, enveredou-se no ofício dos cantadores que através dos seus versos improvisados ou recriadores de outras histórias constroem seus “castelos poéticos” para duelarem uns com os outros. Emaranhados pela ótica armorializante presente no romance, os cantadores são equiparados ou mesmo comparados aos trovadores medievais na descrição feita por Quaderna:

Explico a Vossas Excelências que, sendo já, como sou, um Acadêmico, tive, na infância, muito contato com os Cantadores sertanejos, tendo mesmo, sob as ordens de meu velho primo João Melchíades Ferreira da Silva, praticado um pouco da Arte da Cantoria. Depois, porém, por influência do Doutor Samuel e do Professor Clemente, passei a desprezar os Cantadores. Até que, lá um dia, li um artigo de escritor consagrado e Acadêmico, o paraibano Carlos Dias Fernandes, artigo no qual, depois de chamar os Cantadores de "Trovadores de chapéu de couro", ele os elogiava, dizendo que "o espírito épico da nossa Raça" andava certamente esparso por aí, nos cantos rudes daqueles "Aedos sertanejos". (SUASSUNA, 2007, p. 44)

O folheto e o cantador tornam-se então os documentos “vivos” e um pretenso vínculo preservado entre as tradições ibero-medievais e as práticas culturais nordestinas. Nesse sentido, destaca Maria Thereza Moraes (2000, p.178-179):

Castelos, damas, cavaleiros e princesas povoam os folhetos populares do interior nordestino, contando-nos sobre as batalhas de reis entre os quais se encontram Carlos Magno e seus vassallos, cristãos e mouros, reis e imperadores vislumbrando histórias de amores e fantasias. Símbolos e cores nos estandartes das cavalcadas fazem referência a um mundo religioso povoado de anjos e demônios, onças e cobras. Da arte das ruas, das festas, dos autos populares, dos folhetos, mamulengos e cantigas populares que permeiam o interior nordestino, juntamente com a tradição ibero-medieval, os armoriais recriam e constroem uma arte popular erudita brasileira.

Esta é a justificativa dada pelos armoriais para a assimilação que empreendeu entre Medieval/Nordeste e que está pautada pela presença do imaginário ibérico nos folhetos e festejos populares. O Nordeste/sertão na ótica armorial é visto como uma extensão do medieval e suas práticas culturais, ou seja, como o berço de heranças, o lugar de cristalização da fusão étnica que produziu nossa cultura. A proximidade cosmológica deste medieval europeu com o sertão brasileiro se expressa, portanto pelos temas abordados pelos armoriais.

No que se refere ao conteúdo medieval, na concepção de Suassuna, torna-se a metáfora que justifica o viés de sua obra: a fusão entre o popular e o erudito – ou aristocrático. Além da exploração do imaginário fantástico sob a marca maravilhosa de esperas e feitos, o medieval está presente no discurso armorial e na obra de Suassuna no que concerne aos valores morais que evoca. Nesse sentido, a ligação do homem com a terra, as lutas entre famílias, os valores religiosos e as relações sociais pautadas na defesa da honra bem como a própria noção de realeza emaranhada no espírito cavalheiresco são alguns dos elementos da cultura medieval introduzidos pelos armoriais em suas produções.

O reino que Suassuna articula através dos livres devaneios poéticos de Quaderna no *Romance d'A Pedra do Reino* está igualmente cercado por essas marcas medievais, sejam elas herdadas dos folhetos de cordel, da leitura de obras como *Dom Quixote* e novelas de cavalaria ou dos poemas de Garcia Lorca ou Caldeirón de La Barca. No entanto, há outra perspectiva, de cunho ideológico e político que rege o interesse de Ariano pelo medieval. O lugar social do qual o escritor é oriundo também interfere na atenção que Suassuna dá à cultura medieval a ponto de buscar conectá-la a proposta de narrativa de origem para a identidade brasileira. O incômodo desse escritor com o capitalismo industrial e o cosmopolitismo cultural advém da quebra que esta nova ordem estabelece com o mundo patriarcal, sendo este o seu lugar social de origem.

Desse mesmo incômodo se alimenta a representação do sertão no *Romance d'A Pedra do Reino*, onde a cartografia apontada é o mundo rural do sertão no qual Suassuna através de Quaderna acaba conferindo um aspecto “feudal”. Segundo Sônia Farias (2006, p. 75-76), esta assimilação medieval presente no romance é:

[...] o fundamento básico pelo qual se processa na cultura brasileira a mitologização do espaço rural, responsável pela transposição da matéria vivida em “matéria imaginária”. Embora não seja o único recurso utilizado neste sentido, é principalmente através dele que o autor empreende um significativo deslocamento espacial e temporal que se configura especificamente pela recorrência a comparação entre duas realidades distintas: de um lado, a realidade brasileira e capitalista, e, de outro, a realidade européia e feudal, tomada como parâmetro para a configuração do sertão e de sua estrutura sócio-econômica, para a caracterização dos personagens, para a representação do fenômeno do cangaceirismo e, para o desenvolvimento da própria temática messiânica.

Como bem destacou acima Sônia Farias (2006), o elemento medieval acabou surgindo para posicionar o sertão diante da dicotomia urbano *versus* rural. Privilegiando a sociedade de origem patriarcal, pré-capitalista e, portanto rural, Ariano reinterpreta a realidade histórica do sertão por um viés mítico no qual está presente esta assimilação medieval.

De qualquer modo, o projeto armorial tem sua visão voltada para o passado, no sentido das influências e visões norteadoras, há um tráfego do medieval ao barroco. A representação de um “Nordeste Medieval” revela, portanto uma opção estética de Suassuna, um recurso na indicação da “diferença” na construção de um ideal de identidade centralizado no sertão:

Símbolos e imagens da cosmologia medieval, vindos para o Brasil sobre a vertente ibero-moura e misturando-se aqui com os negros e índios formando o ser castanho, são elementos da imagética armorial que a relacionam com um passado de tradições autênticas brasileiras. A significação que os armoriais demarcam em direção ao universo emblemático medieval e ao popular nordestino é a garantia da singularidade cultural brasileira, fundamentada no que consideram como fósseis culturais encontrados no sertão da região Nordeste. Assim, o romance *D'A Pedra do Reino* se volta para o subterrâneo, as visagens, lendas e fatos desse mundo que Suassuna elege como pedregoso, áspero e ensolarado. (MORAES, 2000, p. 180).

Os emblemas medievais se unem, portanto aos contornos barrocos para revelar por meio de efeitos heráldicos o destino no qual pode nos levar a tendência castanha de nossa identidade: a ideia de reino. Analisando os elementos barrocos presentes na concepção de cultura de Suassuna, percebemos que na defesa do caráter mestiço da cultura brasileira, o projeto armorial acaba por refletir um jogo de temporalidades e geografias onde o espaço de sua interpretação, a sua cartografia mítica continua a ser o sertão.

Mas em que medida o sertão é alvo dessa filiação barroca de nossa cultura defendida pelos armoriais? A ligação do imaginário nordestino ao medieval se reinventaria na visão de Ariano, justamente a partir do caráter barroco que segundo ele interferiu na formação de nossa identidade. Vejamos como tal perspectiva se articula.

Aspectos barrocos: o ser castanho

Um dos subsídios que sedimentam na visão armorial as origens de nossa formação cultural no esteio das tradições ibéricas é o barroco. Este estilo artístico e literário é um dos agentes da reinvenção das referências ibéricas na construção das tradições culturais brasileiras. Por suas características, o barroco na perspectiva armorial implica em uma visão de mundo demasiado peculiar:

O Barroco, com sua capacidade “dialética” de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita. Surgem, então, os romances em verso de Góngora ou as novelas picarescas como o *Lazarillo de Tormes*. E aparecem, mesmo, os casos em que numa obra de gênio, como o *Dom Quixote*, aportam e se unem os elementos cortesãos e eruditos da tradição renascentista e greco-latina, os elementos da épica popular do Romancelero Ibérico e da novela picaresca, a novela de cavalaria e a tradição dos contos orais, vivos na memória do Povo espanhol e mouro ao qual pertencia o grande Cervantes. No caso do Brasil [...] é verdade que imediatamente o nosso Povo começa a recriar e reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço. (SUASSUNA, 2008, p. 153-154).

A ideia de criar uma imagem harmônica a partir da fusão de opostos é levada as últimas consequências no discurso suassuniano e, assim ele vai traçando a complementação das diferenças que supostamente teriam gestado o espírito controverso e peculiar de nossa identidade. Para os armoriais a mistura de raças e culturas delimitou o nosso espírito dicotômico propenso a fundir o popular com o erudito, o sertão com a Península Ibérica, os folhetos populares do Nordeste com o Romanceiro Ibérico, as novelas-de-cavalaria e a picaresca. Sendo assim, o estilo barroco, contraditório e ornamental influenciou ainda sua escrita simbólica heráldica e armorial, segundo salienta o próprio Suassuna (2008, p. 278-279):

[...] descobri que, para mim, como escritor, era uma sorte que o Português falado no Brasil tivesse chegado aqui numa época em que a Cultura Ibérica estava começando a se expressar pelo Barroco, caracterizado pela união de contrastes. Contrastes em que se fundiam o trágico e o cômico, o popular e o erudito, a novela-de-cavalaria medieval e a picaresca da Renascença; e tudo isso era muito importante para a maneira de escrever que eu procurava. Notei que o Barroco era pai do Romantismo, avô do Naturalismo e bisavô do Simbolismo e todas essas cosmovisões passaram a me tocar pela via de Gregório de Mattos, José de Alencar, Euclides da Cunha, Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro, Cruz e Souza e Augusto dos Anjos. [...] São minhas heranças barrocas, populares e simbolistas que explicam, entre outras coisas, minhas maiúsculas “arbitrárias” e meus hífen “não-autorizados”.

Como se pode perceber, para Ariano Suassuna por conta de seu caráter aglutinador, o barroco permite compor melhor a invenção do conceito de cultura armorial, onde tem a função de viabilizar o tráfego da cultura ibero-medieval para o Brasil quando da conquista do território. Sendo o elemento que agencia a preservação dessas tradições culturais, a tendência harmonizadora de contrastes estaria salvaguardada e melhor representada no sertão e nos folhetos de sua literatura popular. Estes folhetos, na visão de Ariano afirmam/confirmam a ideia de mestiçagem cultural uma vez que representariam uma continuidade das histórias do Romanceiro ibérico e das novelas de cavalaria e picarescas.

Vejamos como Suassuna (2008, p. 126-127) identifica uma assimilação barroca no sertão e na literatura popular do Nordeste:

[...] é preciso acentuar que existe uma grande diferença entre o tempo cosmológico e o tempo real: creio, por exemplo, que o século XVIII do sertão nordestino é muito aproximado, em espírito e maneiras, dos séculos XII e XIII da Europa, dos séculos XV e XVI da Península Ibérica. É por isso que as capelas do Barroco sertanejo são sóbrias, austeras, belas em pobreza, ásperas no seu castanho quente, nos seus verdes e negros, nos seus vermelhos, nas suas formas pesadas e achatadas, nas suas grossas paredes de

fortaleza. E por isso que o nosso Romanceiro popular do Nordeste acolheu as histórias de Carlos Magno e de seus Doze Pares de França, as de Roberto do Diabo ou de Dona Genebra, a da Imperatriz Porcina e a da Donzela Teodora. É por isso que esse mesmo Romanceiro tem versos que lembram Góngora na sua qualidade de precursos do surrealismo, ao mesmo tempo que narra ásperas histórias que lembram as novelas de cavalaria ou os romances épicos do Romanceiro ibérico.

É interessante notar que na narrativa de origem da cultura brasileira forjada pela visão armorial, a influência do europeu não se deu somente através de Portugal pelo fato da nação lusa ter-nos colonizado. Num jogo de assimilações geográficas e culturais, Suassuna extrapola a ponte Brasil-Portugal ampliando-a para uma nova equação histórica, geográfica e cultural: Brasil-Península Ibérica. Dentro desse novo recorte espacial o Nordeste permanece cartografado como reduto de tradições e elos com os povos peninsulares da Ibéria, todavia as referências se dividem. Ao Nordeste litorâneo, das casas-grandes, senzalas, senhores de engenho, açúcar e do solo massapé competiria à identificação com Portugal enquanto que o sertão do Nordeste, de terra áspera, árida, seca, de vaqueiros e cantadores se aproximaria de modo mais preciso com a Espanha de Castela e Andaluzia. É preciso destacar que esta aproximação que Suassuna arquiteta entre o sertão/Andaluzia, sertão/Espanha tem seus *rastros* na época do TEP, quando através de Hermilo Borba Filho, Ariano teceu os primeiros contatos com a obra dos espanhóis Calderón de La Barca e Frederico Garcia Lorca. Nesses termos, Ariano Suassuna (1976 Apud NOGUEIRA, 2002, p. 39) traça sua “geografia mítica” através de equiparações:

Nessa espécie de Geografia mítica que venho empreendendo, é necessário destacar que, na Península Ibérica, existe um deserto, um Sertão – que é a Castela espanhola, despojada e ascética – e um Éden verdejante e tropical, que é a orla litorânea de Portugal. É por isso que Castela e o Sertão têm mais GRANDEZA, enquanto Portugal e a Zona da Mata têm mais GRAÇA. Talvez seja por isso que dos Mitos que mais influenciam os povos ibéricos, um é mais feminino, vegetal e português – o do Paraíso Edênico –, e o outro é mais solar, pedregoso, masculino e espanhol – o do Eldorado. O do Paraíso, mais litorâneo; o do Eldorado, mais sertanejo e sertanista.

Estas equiparações Sertão-Espanha e Litoral-Portugal evidenciam, portanto na visão de Ariano o lastro ibérico medieval e barroco que teria interferido historicamente na formação da cultura brasileira. A miscigenação de raças e culturas agencia a invenção das tradições culturais no discurso armorial identificando a trama ibérica como berço de nossas supostas “raízes”.

O barroco será o articulador dessa miscigenação étnico-cultural, harmonizando contradições e gestando o espírito dionisíaco e festivo que segundo Suassuna identifica a raça brasileira.

Numa imensa trama de mitos, a “união de contrários” se afirma como a tendência de nossa identidade que apesar do efeito nocivo do tempo, da história, do capitalismo, do mundo urbano, industrial e cosmopolita, não se deixou desaparecer. Logo o “ser brasileiro” é representado no conceito suassuniano e armorial do “ser castanho” que permaneceria vivo e fiel ao *corpus* de tradições ibéricas que lhe compôs.

O ‘ser castanho’ não é apenas a medida barroca da identidade brasileira no discurso de Suassuna; mas, sobretudo, um de seus mais complexos conceitos, uma vez que tem sua elaboração vinculada a uma teia de mitos, referências e equiparações histórico-culturais e espaciais demasiadamente problemática. Descolado para o passado, esse conceito armorial se apresenta atrelado ao sertão e a sua identidade cultural. O ‘ser castanho’ nada mais é, portanto do que o próprio sertanejo, homem identificado com as terras ásperas e secas, síntese dos contrastes culturais, espelho da resistência de uma narrativa de origem, imagem de uma cultura fóssil, ser festivo, dionisíaco, alucinado, aglutinador das mais viscerais diferenças, tradução de uma ordem em meio às mais incendiadas lutas de representação.

O conceito castanho é mais que um mito de origem e o espelho pragmático de uma resistência para, além disso, ele é, sobretudo “a máxima” das elaborações suassunianas. O ser castanho existe porque há um mundo castanho: o sertão em suas cores bandeirosas e armoriais. Ele é a fusão amistosa do erudito com o popular dialogando em demasia com a cultura popular enquadrada no conceito de popular apresentado por Ariano.

A narrativa de origem da cultura brasileira na ótica armorial-castanha está melhor expressa na tese de livre docência de Ariano Suassuna, *A onça castanha e a Ilha Brasil* (1976). Nela o ser castanho encontra-se emaranhado por uma gama de mitos que no discurso suassuniano constroem e justificam a particularidade da cultura nacional delimitando os seus caminhos pretensamente “universais”.

Como já destacamos no capítulo anterior, o discurso presente na tese de Suassuna é articulado por uma tradição de pensamento que defende a ideia de “mestiçagem cultural”, como Silvio Romero e Gilberto Freyre. Todavia como alerta Leonardo Ventura (2007) esta mestiçagem é colada a um arranjo mítico demasiado complexo que se concentra na noção de “Ilha Brasil” tomado de empréstimo ao historiador português Jaime Cortesão que com ela pretendia dar um fechamento territorial e cultural a ideia de Brasil. Nesse sentido, Ventura (2007, p. 57) define que “apropriando-se dessa imagem da “Ilha Brasil”, Ariano a reelabora

de acordo com os traços resultantes da “união de contrários”, tida como característica principal da formação cultural brasileira”.

A “Ilha Brasil” se apresenta, portanto como um conjunto de mitos (edênicos-Eldorado) que corroboram na ideia de que a construção cultural do Brasil se fomentou dentro de um pressuposto insular ibérico. Na lógica desta narrativa de origem empreendida e defendida por Suassuna, ele nos aponta (1995 Apud NOGUEIRA, 2002, p. 92):

De qualquer maneira, o fato histórico que deu origem a 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 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, à falta de uma palavra melhor nós chamamos de medieval.

A inspiração barroca rege ainda a perspectiva que Ariano lança sobre a ideia de “Ilha Brasil”, na medida em que funde nela a concepção etno-cultural de Gilberto Freyre para produzir o conceito final da “raça castanha” como grande protagonista na narrativa originária da identidade brasileira em sua tendência universal:

Ariano insere o povo brasileiro numa etnia maior e universal que ele define como a “Raça Castanha” dos povos da “Rainha-do-Meio-Dia” que reuniria todos os povos que ele julga possuírem uma visão mais estética, sensual e contemplativa do que uma interpretação prática e racionalizante do mundo. Desses seriam exemplos, os brasileiros, os africanos, os mexicanos, os mediterrâneos e os asiáticos.

Esta tendência “unificadora de contrários” fica muito bem representada (ou justificada) pela estética barroca oportunamente associada à arte popular pelo próprio Ariano. (VENTURA, 2007, p. 58)

Segundo analisa Maria Thereza Moraes (2000), a partir da fórmula armorial-castanha, Suassuna defende a tendência dionisíaca (festiva) e anti-racional do povo brasileiro delimitando o sertão como espaço de representação da autenticidade da cultura nacional quiçá universal, pelo fato desta região resistir à contaminação cultural do mundo urbano, capitalista e industrial agenciada pelo contato do Brasil com países como os Estados Unidos, por exemplo. Emaranhada nessa urgência, uma geografia armorial se delimita:

Suassuna afere um sentido messiânico à raça sertaneja e é nessa geografia simbolizada como emblema da genuinidade nacional que se estabelece as

referências da construção estética armorial. A concepção armorial se contrapõe com veemência a tudo que pode ser relacionado com a civilização de empréstimo, delineando o moderno como sendo o seu oposto. O sertão armorial exerce, portanto, um poder de resistência aos cosmopolitismos da sociedade industrial. Fornece, sobretudo, um universo simbólico de pesquisa e criação, pois o escritor paraibano acredita que nessa região há a fusão de todos os mitos que habitaram e deram força de expressão à cultura brasileira. Os mitos permeiam a região que causa impacto aos olhares de quem os tenta traduzir na multiplicidade de seus contrastes. O sertão, para Ariano, é “ao mesmo tempo desértico, grandioso e épico na Seca, belo, gracioso e fértil quando fecundado pelas chuvas de inferno”. Lugar privilegiado da reunião de contrários e por isso o mais representativo da cultura brasileira. Permeado de ambigüidades, o sertão é o espaço em que o escritor paraibano encontra a beleza, ainda não totalmente revelada, da nacionalidade brasileira. (MORAES, 2000, p. 158-159).

No tocante à influência barroca expressa na tendência de “união de contrastes”, o *Romance d’A Pedra do Reino* se encontra representada no seu personagem principal, Quaderna e, não somente pelo seu discurso partir da fusão das ideias de seus mestres Samuel e Clemente, mas, sobretudo, por essa atitude que busca fundar um pensamento por meio da união de visões opostas ser em si mesma uma “atitude castanha”. Mesclando a perspectiva branca e fidalga de Samuel à visão Negro-Tapuia popular de Clemente, Quaderna informa-nos seu verdadeiro desejo – um desejo que se realiza na prosa heráldica de seu criador Suassuna (2007, p. 276) – de construir uma “fidalguia sertaneja”:

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! E por isso que eu admiro tanto aquele Cavaleiro sertanejo que foi Dom Jesuíno, o Brilhante: além de todas as qualidades de coragem e valentia, ele ainda era primo de José de Alencar, era um Alencar moreno e castanho, isto é, um típico Fidalgo, guerreiro e cavaleiro do Sertão do Brasil!

Esta fidalguia sertaneja tem, como se pode notar, os tons castanhos do sertão e sua cultura e na tentativa de fundir harmonicamente a visão do dos mestres Quaderna apresenta a sua visão: a castanha. O personagem acaba representando, portanto a própria tradução dessa identidade castanha, o que se pode perceber na intenção de seu autor Suassuna, na maneira como articula e situa o personagem dentro dessa perspectiva onde através de Quaderna, o

autor guia o leitor nas trilhas que apresentam e delineiam o “mundo castanho” que é o próprio sertão.

Nesse sentido, o que vem a ser o tal “povo castanho” de que tanto fala Suassuna e que Quaderna se esforça tanto por representar? Como veremos mais a frente, as imagens do sertão em Suassuna têm na onçauma forte metáfora de identificação. Uma onça parda e castanha ronda os sertões contornando-os de múltiplas faces: desde o perigo e o sentido trágico até a resistência, a sobrevivência, a força dentre outros. O povo do sertão nada mais seria do que aquele que se assemelha e se encontra identificado com o espírito metafórico que a onça atribui.

A armorialidade tem uma cor que nasce da mistura de cores, raças e culturas: a cor castanha está no espaço sertão, nos seus animais e nos seus indivíduos. Tanto é assim, que no romance a palavra “castanho(a)” identifica e ao mesmo tempo qualifica desde as pedras do sertão às roupas e cabelos dos personagens, às peles dos animais, à arquitetura das casas. Observemos como Quaderna se descreve como castanho pelos trajes e pela personalidade:

Eu, sertanejo como Clemente, me aproximava mais dele do que de Samuel, quanto às roupas. Sempre gostei muito de usar cáqui. Mas em vez da calça, paletó e colete tradicionais de Clemente, eu usava, à cangaceira, apenas calça e camisa "gandola", alpercatasde-rabicho e chapéu de couro. Sendo eu "moreno carregado", os dois me chamavam, nos dias comuns, de Quaderna, o Mameluco, promovendo-me a Quaderna, o Mouro, nos dias bons, e rebaixando-me, nos momentos de raiva, a Quaderna, o Cabra, ou Quaderna, o Castanho. Preferiam, mesmo, este último nome que, dando idéia da cor de minha pele, tinha a vantagem, sendo "castanho" um tipo de cavalo, de "indicar de que faculdades intelectuais o dono era dotado". (SUASSUNA, 2007, p.172).

Na narrativa quadernesca o termo “castanho” caracteriza o modo de ser sertanejo, a sua ancestralidade, a condição mesma de sua existência e o seu papel messiânico. Esta função messiânica repousa na tarefa de espalhar pelo Brasil quiçá pelo mundo os tons castanhos de nossa cultura, ou seja, a sua finalidade sua realizar o “acastanhamento cultural”. Dessa forma, Quaderna nos narra a sua história a partir de um dado “código castanho”, identificando-se como um descendente dos “Povos Castanhos do Brasil”.

Ora, segundo Clemente, o nosso Sertão é a terra mais antiga do Mundo, é o berço da Raça Humana. Diz ele que nós, Sertanejos, somos descendentes diretos do Tapuia, do "Homem Castanho Inicial", brotado da terra parada do Sertão num dia em que ela estava umedecida, e, depois, errante por entre os espinhos e as muralhas de pedras sertanejas. Aliás, acho essa idéia- de

Clemente mais lógica do que as idéias de outras Mitologias estrangeiras. É muito mais lógico que o Homem-Castanho, emigrado daqui para a África, tenha se tornado negro, lá, pelo calor, tornando-se branco, pelo frio, na Europa, e permanecendo castanho no Egito ou na Índia. Outra coisa que irrita Clemente é a preferência inteiramente arbitrária que dão, no Mundo, ao que ele chama "a Mitologia biológica inglesa". Ele indaga, indignado: "Por que afirmar que o homem descende do Macaco? É muito mais lógico que tenha sido de outros bichos, principalmente a Onça!". Isso, ele diz nos momentos de raiva. Mas, nos momentos de maior calma, explica que o Homem não descende de bicho nenhum e que a Mitologia Negro-Tapuia está muito mais perto da verdade científica do que essas outras Mitologias saxônicas, tão arbitrárias quanto qualquer outra e com o agravante de serem pretensiosas. (SUASSUNA, 2007, p.573-574).

Outro aspecto fundamental da identidade castanha é o seu caráter dionisíaco representado não somente pelo espírito festivo que tem muitas de suas práticas culturais expressadas em festejos populares como o pastoril, as cavalgadas, as cavallhadas, os autos religiosos, enfim, numa matéria de espetáculos populares reinventados e reencenados da tradição ibérica medieval e barroca como está demonstrado no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Além disso, o dionisíaco diz respeito ainda à abordagem castanha sobre mitos como veremos agora. De qualquer modo, devemos concluir previamente, que a cultura ibérica medieval e barroca está no cerne das formulações armoriais e castanhas que por sua vez articulam um lugar de centralidade para o sertão e para o sertanejo corroborando o *fechamento da representação* do sertão, tecida na configuração estética do reino. Adentremos agora nos usos e abusos que Ariano Suassuna faz da historiografia para continuar construindo o sertão como um reino – o *seu* reino.

Sertão: Reino Sebastianista

A metáfora que simboliza a representação do sertão no *Romance d'A Pedra do Reino* é o reino. Como observamos até agora por meio de investigação de diferentes *rastros*, este reino é articulado por diferentes referências que estão no centro do discurso armorial. O olhar de Quaderna sobre a cultura brasileira no geral e sobre o sertão em particular é emaranhado pela influência que ele sofre dos folhetos. Logo, o caráter castanho de sua identidade/personalidade é concebido como o traço de uma continuidade histórico-cultural marcada pelo imaginário cavalheiresco, messiânico, milenarista, cortesão. Essa memória de séculos e espaços longínquos é tomada por Quaderna que distorce ao seu modo as imagens e o contexto do sertão ao bel prazer estético de seu criador Ariano Suassuna.

O mesmo procedimento ocorre com relação à matéria histórica e historiográfica presente no *Romance d'A Pedra do Reino*. Os eventos históricos elencados por Suassuna e articulados no discurso de Quaderna estão presentes no romance de modo a corroborarem na ótica armorial que aproxima distâncias espaciais e equipara temporalidades a partir do argumento da liberdade artístico-literária.

Dessa forma, no *Romance d'A Pedra do Reino* conectado ao conceito de cultura armorial defendido por Suassuna, a própria metáfora do reino vem a corroborar num arranjo ideológico e estético específicos. Arranjo ideológico porque a construção armorial se encaixa dentro das demandas de uma época na qual a discussão em torno da identidade nacional esteve pautada por diversos ângulos. Sendo assim, o armorial se definiu buscando a tradição, perseguindo uma ideia de essência, lançando uma perspectiva de ordem e continuidade sobre a história e a cultura brasileira, objetivando lançar o futuro da nação negando o seu presente e se sustentado no passado. Quanto ao arranjo estético, pautado na fórmula erudito-popular, o discurso armorial confere ao sertão o conceito de reino para forjar-lhe um caráter nobiliárquico transportando-o para o centro harmonioso de nossas “riquezas” culturais.

Diante desta notória demanda por construir uma narrativa identificadora da brasilidade, o discurso armorial embebido de seus recorrentes *rastros* ibéricos, medievais e barrocos escolhe o sertão como sua geografia ideal. No *Romance d'A Pedra do Reino*, percebemos que a montagem da representação do sertão como um reino passa pela estratégia de conferi-lhe uma historicidade. Segundo Idelette Santos (1999), os eventos históricos abordados no romance buscam criar uma narrativa de “nascimento” do sertão tecido em uma contextura formada pelas sesmarias, a revolta de Palmares e o sebastianismo colado às revoltas de cunho messiânico.

Entretanto, a definição dessa historicidade se deu em conformidade com as elaborações armoriais, ou seja, está situada numa perspectiva que dialoga e faz confundir-se a história e o mito. Não é exagero afirmar que neste romance, Ariano empreende a tarefa de criar uma mitologia espacial para envolver e afirmar um conceito sertão; as influências barrocas e medievais são seus alicerces imagético-discursivos. Sendo assim, segundo Roberta Marques (2008) no *Romance d'A Pedra do Reino* se extrapola a história real através do dispositivo da lenda nacional e da modificação, ritualização e institucionalização de práticas do passado e assim os eventos históricos encotram-se a serviço de uma “reinvenção épica” do sertão.

Tais elucidações nos permitem, enfim, adentrar na temática sebastianista que orbita na elaboração do *Romance d'A Pedra do Reino*. Um dos aspectos que regem a sua

presença no referido romance é a construção de uma historicidade para o sertão que se articule à fusão erudito-popular da estética armorial e que corrobore na trama das linhagens tradicionais de nossa cultura defendida por Ariano. Sendo assim, o uso do sebastianismo está associado ao viés ibérico medieval e barroco, às matérias míticas e messiânicas que influem em nossa cultura e à legitimação do caráter castanho de nossa identidade. Segundo Aparecida Nogueira (2002), o sebastianismo fornece os subsídios para a construção de uma visão paradisíaca do Brasil expressa no *Romance d'A Pedra do Reino*. Antes, porém cabe-nos historicizar este mito português que atravessou tempos e espaços.

Objeto de múltiplas apropriações, o mito sebastianista tem como palco fundador a *Batalha de Alcácer Quibir* no Norte da África em 1578 com a morte/desaparecimento do então rei português Dom Sebastião, quando então começa a germinar uma crença no retorno desse monarca. Como ele era ainda muito jovem, como não estava casado nem tinha filhos e era o último representante vivo da dinastia de Avis não havia, portanto sucessores para o trono português. (HERMANN, 1999; VALENSI, 1996).

Para Lucette Valensi (1996), a *Batalha de Alcácer Quibir* acabou sendo o episódio instaurador do declínio português. Os efeitos dessa “cruzada moderna” ultrapassaram o campo religioso e convergiram no problema da sucessão do trono português. Logo, a nação lusa acabou anexada aos domínios do rei Felipe II de Castela materializando o que ficou conhecido como União Ibérica (1580-1560). A irreversibilidade da situação acabou gestando entre os portugueses o contradiscurso da “esperança”. É nesse instante que o sebastianismo floresce herdando toda uma tradição milenarista e messiânica que lhe configurou como um mito de espera. A história desse jovem monarca se confunde com a história da decadência portuguesa, basta lembrar que D. Sebastião já nascera *Desejado*, ele era o símbolo de que a nação ainda duraria, sobre essa questão atesta Jacqueline Hermann em *O Reino do Desejado* (1999, p. 17):

Nascido nesse contexto de expectativas sombrias e recebendo, antes mesmo de nascer, a tarefa de retomar os passos venturosos de seu bisavô, D. Manuel, D. Sebastião recebeu de seus futuros súditos o codinome de *Desejado*, liderou um dos reinados mais controvertidos da monarquia lusitana e entrou para a história como um dos monarcas mais louvados e, ao mesmo tempo, mais incompreendidos que Portugal conheceu.

Mergulhando nas origens do sebastianismo, Jacqueline Hermann (1999) destaca a construção desse mito mediante o contexto histórico português da ameaça política de Castela, da ambiguidade da cultura barroca, da expansão marítima bem como da profusão e do

consumo desse “discurso de espera”, da idéia de um “rei-salvador” e cruzado, alicerce da continuidade nacional.

É quando o *Desejado* cede lugar ao misterioso estado *Encoberto*, submergido em ilhas distantes e inalcançáveis, no paraíso afortunado ou no deserto da redenção peregrina. A crença no estado *Encoberto* foi aquilo que tornou possível o tráfego deste mito para o Brasil, para que aqui se reinventasse e sobrevivesse. No Brasil, o sebastianismo adquiriu uma faceta diferente, uma vez que fomentou algumas sublevações contra a ordem durante a Colônia, o Império e República. Neste sentido, o sertão, especialmente aquele situado nos limites daquela que no século XX foi identificada como região Nordeste, foi um dos palcos onde a inspiração sebastianista levou à ocorrência dessas revoltas “populares”. Dentre elas, citamos: a *Insurreição da Serra do Rodeador* (1817-1820), o *Reino Encantado* (1836-1838) e a *Guerra de Canudos* (1896-1897).

Justamente estes três movimentos de cunho messiânico-sebastianista são introduzidos no *Romance d’A Pedra do Reino* para compor uma narrativa originária do sertão, para atribuir-lhe uma historicidade vinculada pelo mito. Tais eventos integram aquilo que Quaderna nomeia de “Guerra do Reino” onde se agrupam ainda alguns eventos políticos das primeiras décadas do século XX como, por exemplo, a Revolta do Padre Cícero no Juazeiro (1913), a Coluna Prestes (1926) e a Guerra de Princesa (1930).

Envolto pela perspectiva armorial, o agrupamento desses eventos de várias épocas e espaços no romance tem como fios condutores o destaque ao mundo rural equiparado aos valores ibéricos e medievais da terra, da honra, do sangue, da família além do imaginário marcado por crenças. A “harmonização” desses eventos e realidades distintas em função da perseguição de um resultado estético e ideológico condizente com as elaborações armoriais, revela como bem notou Sônia Farias (2006, p. 421-422) as ambiguidades sobre as quais acaba recaindo o discurso de Suassuna/Quaderna:

Ao agrupar, mediante, um processo de feudalização, os diferentes fenômenos nordestinos na categoria de “reinos tributários” do Quinto Império do Sertão, Quaderna confere-lhes uma feição nobiliárquica, esvaziando-os de suas dimensões históricas. Mascara, assim, as causas sócio-econômicas responsáveis pela eclosão desses surtos e os aspectos antagônicos existentes no âmbito da sociedade em que se inserem. É esta a forma encontrada para resgatar positivamente o aspecto místico das manifestações religiosas do dominado. Um resgate, portanto, altamente ambíguo: de um lado legitima os valores culturais populares, desvinculando-os dos conceitos negativos de irracionalidade e barbárie com que costumam ser concebidos por uma parcela das elites intelectuais (os exemplos dos cronistas cujos discursos desconstrói são significativos nesse sentido); de

outro lado, essa legitimação só é possível através de uma idealização que despoja a realidade cultural do povo de sua verdadeira face, de seus aspectos antagônicos, contribuindo para a perpetuação do estado de dominação a que se acham submetidos no meio rural sertanejo.

A presença do sebastianismo no romance está, portanto imersa na corroboração do ideário armorial que pretende traçar uma historicidade para a cultura brasileira e para o sertão, pautada na elucidação de suas origens ibéricas medievais e barrocas. Como um verdadeiro “conector” de tempos, espaços e culturas distintas, este mito português está a serviço da evocação de uma representação feudal do sertão. E assim, um reino que principia em Portugal é reinventado no Brasil, produzindo e sendo reproduzido pelo tal “ser castanho” suassuniano.

Neste mundo controverso e confuso de Quaderna, tudo se “concilia” na mítica noção de “Quinto Império” agenciando o reino/trono pretendido por Quaderna e justificado pela sua genealogia “real” e “castanha”. Como define ainda Sônia Farias (2006, p. 350):

N’A Pedra do Reino, o sebastianismo avulta em primeiríssimo plano na dramatização romanesca do fenômeno messiânico, recobrando praticamente todos os níveis da narrativa. Dom Sebastião, torna-se aí uma referência não só explícita e insistente, mas o próprio móvel aglutinante de grande parte das histórias e subtemas que entrelaçam e se imbricam à temática central. É através dessa avassaladora presença que o narrador Quaderna reagenda as várias coordenadas temporais que interagem no processo de composição da obra, amalgamando mito e história, ficção e realidade.

Além disso, o sebastianismo está a serviço de traçar uma historicidade que se alinha à narrativa de origem construída pela ótica armorial – ou seja, a influência de tradições ibéricas medievais e barrocas – e a partir delas a identificação e reafirmação da condição “castanha” de nossa identidade, ou seja, o seu caráter dionisíaco. Este traço castanho se verificaria no uso do sebastianismo como estratégia de reconhecimento da genealogia “nobre” de Quaderna que lhe permite inclusive herdar e assumir o suposto “trono do Império do Brasil”.

Do Reino Encantado ao Sertão-Reino

Dentre essas revoltas messiânico-sebastianistas ocorridas no sertão, Suassuna escolhe o *Reino Encantado* (1836-1838) para ser a grande metáfora temática do *Romance d’A Pedra do Reino*. Conhecido também como *Reino da Pedra Bonita*, o *Reino Encantado* acabou

subsidiando a Ariano – por sua inspiração sebastianista e por seus trágicos desdobramentos – os elementos singularmente “cabíveis” às interpretações e recriações armoriais.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, o *Reino Encantado* é um veículo de metaforização histórico-literária da origem genealógica de Quaderna e ao mesmo tempo integra o *corpus* histórico que identifica o sertão dentro de uma tradição ibérica. Quaderna representa o ser castanho que é resultado de uma historicidade messiânica que permeia o sertão imerso na tradição ibero-sebastianista. A resignificação dessa tradição pelo povo sertanejo produz o seu caráter “castanho”, ou seja, a sua personalidade propensa ao mito, à festa, à resistência dentre outras características, e o sertão é o espaço da permanência dessa origem. Por conseguinte, o *Reino Encantado* protagoniza na abordagem suassuniana no sentido de elaborar/representar a “história castanha” do sertão a partir de uma perspectiva armorial.

Cabe lembrar que os primeiros relatos “oficiais” acerca desse evento contribuíram para que o mesmo ficasse marcado como uma reprodução de barbárie em face da tragédia e violência. Entre eles, destacam-se as crônicas *Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Villa Bella – Província de Pernambuco* (1875) de Antônio Ático de Souza Leite e *O reino encantado* (1878) de Tristão de Alencar de Araripe Júnior. Inclusive crônica de Antônio Ático de Souza Leite é uma das fontes utilizadas por Quaderna para dar “validade histórica” à caracterização que tece de seus antepassados.

Nesse sentido, marcado pela crença sebastianista e pelos sacrifícios de homens, mulheres, animais e crianças, o *Reino Encantado* ocorrido na divisa entre os sertões da Paraíba e Pernambuco evoca algumas imagens clássicas que posteriormente estiveram a serviço da identificação histórico-cultural do Nordeste enquanto região. Na contramão dessa visão, uma parte da intelectualidade herdeira da sociedade patriarcal e defensora/produtora de uma leitura tradicional desse espaço e sua realidade, redirecionou o sentido dessas imagens clássicas tornando-as alicerces de uma identificação peculiar da região. Este é caminho seguido por Suassuna de modo a justificar a construção de sua visão armorial-castanha sobre o sertão e sobre a cultura brasileira.

Violência, barbárie, sangue, pedra e fanatismo religioso serão resignificados na ótica armorial como os sustentáculos do florescimento do “Povo Castanho do Brasil”. Afeiçãoado a jogos dicotômicos, Suassuna através dessas imagens clássicas constrói uma representação do sertão destacando-o sempre entre a fronteira do espaço de ordem/desordem:

[...] nos meus momentos mais ensolarados de devaneio, o próprio Mundo me aparece como uma larga estrada sertaneja, um Taboleiro seco e empoeirado, onde, por entre pedras, cactos e valetes, Rainhas, cavalos, torres, Curingas, Damas, peninchas, Bispos, ases e Peões. Todo esse meu Castelo e os acontecimentos que nele sucedem para sempre, me aparecem como o elemento festivo e sangrento dos sonhos. (SUASSUNA, 2007, p. 241).

Consequentemente, a escolha do evento do *Reino Encantado* para metaforizar toda a trama do *Romance d'A Pedra do Reino* corresponde ainda a uma perspectiva pessoal de Suassuna na medida em que evoca imagens que ele defende como identificadoras de sua história familiar com o sertão. Pedra e sangue são imagens demasiado fortes no seu universo criativo na medida em que acabam remetendo a fatos de sua vida como a morte do seu pai, um indivíduo representante das elites do sertão, do espaço árido das pedras sertanejas.

Nesse sentido, cabe lembrar que certa vez, Suassuna (CADERNOS DE LITERATURA, 2002, p 47) advertiu que a sua obra só será “realmente compreendida por uma pessoa que, ao ouvir a palavra pedra, sinta nela a mesma força que tem para mim e para o Quaderna”. Nesse sentido, um evento messiânico, permeado por uma referência mítica – Dom Sebastião, o sebastianismo, tradição portuguesa e, portanto ibérica –, ocorrido no sertão num espaço pedregoso, marcado pelo sangue, como foi o *Reino Encantado* atendia não somente as demandas genealógicas e literárias de Quaderna, mas sobretudo, se encaixava nas intenções de Ariano de modo a servir de metáfora de sua apropriação estética.

No *Romance d'A Pedra do Reino*, o LIVRO I intitulado *A Pedra do Reino* introduz as origens genealógicas de Quaderna que apresenta ao leitor o esteio histórico-mítico do qual germinou o seu sonho e a sua sina: ser o gênio da raça brasileira e ao mesmo tempo tomar posse do trono do Império do Brasil reerguendo assim, o Reino inaugurado por seus antepassados do *Reino Encantado*. Nesse sentido, Quaderna revela o encanto que lhe causou a descrição da crônica de Antônio Ático de Souza Leite sobre o cenário onde se desenrolou aquela fatídica história. Vejamos como Souza Leite (1903, p. 222-223) nos apresenta o cenário onde aconteceram os sacrifícios humanos “em nome de Dom Sebastião”:

A Pedra Bonita, ou Pedra do Reino, como lhe chamam hoje, são duas pyramides immensas de pedra massiça, de côr ferrea e de forma meio quadrangular, que, surgindo do seio da terra defronte uma da outra, elevam-se sempre á mesma distancia, guardando grande semelhança com as torres de uma vasta matriz, á uma altura de 150 palmos aproximadamente, ou 33 metros.

A que fica para o lado do nascente mede 78 palmos do circumferencia na baze, que parece ser o lugar de sua maior grossura, e é dous ou três palmos mais alta do que sua companheira, si bem que duas vezes mais fina do que Ella. Por esta causa e em consequencia de uma espécie de chuvisco prateado,

de que está coberta de meia altura para cima, e que parece infiltração de malacaxeta, adquirio o nome de Pedra Bonita, em completo prejuizo da companheira.

O espaço, que fica entre uma e outra pyramide, tem 25 polegadas de largura, e dá entrada por duas diversas aberturas, uma ao norte, e outra ao sul, pata um corredor de 30 palmos de fundo, sempre claro e arejado por causa da grande porção de luz e de ar, que constantemente o perpassam.

Ao Poente, e logo na extremidade da segunda pyramide, ou torre, há uma pequena sala meio subterrânea, a que chamavam santuário, não só por ser o lugar onde primeiramente entravam os noivos depois de casados pelo falso sacerdote da seita, o intitulado Frei Simão, ou Manuel Vieira môço, como porque era alli que o pseudo vaticinador, o perverso João Ferreira, affirmava em suas práticas, que ressuscitariam gloriosamente com El-Rei Dom Sebastião todas as victimas, que lhe fossem oferecidas.

Esta sala, que tambem servia de refeitorio á companhia (ao menos nas épocas festivas), como ainda hoje atesta a grande quantidade de fragmentos de louça branca, que se vê alli, é formada pelo grande vaeno, que deixaram por debaixo de si três pedras grandes, que partindo casa uma de seu ponto, sul, norte, e poente, vieram descançar suas pontas na segunda pyramide, na altura de quasi duas braças.

Apezar de meio subterrânea, como fica dito, é esta sala sempre clara e arejada a qualquer hora do dia, por causa da sufficiente abertura, que casa uma destas pedras deixava nos pontos de junção entre si e sua companheira.

Ao sul desta sala, porem próximo della, elevam-se varias pedras grandes, sobrepostas umas ás outras, as quaes formam por sua vez, e na altura de 30 palmos, uma espécie de caramanchão abobadado, cujo pavimento ou assoalho inferior, sobressahindo, ou antes estendendo-se horizontalmente até muito perta da segunda pyramide ou torre, fórma nesse mesmo lado uma espécie de bacia raza, ou terraço pensil, capaz de acomodar 25 ou 30 pessoas. Este lugar tinha o nome de throno ou púlpito, por ser delle que João Ferreira, inculcado propheta, pregava a seus sectários.

Cerca de duzentas braças ao norte das duas pyramides, existe um penedo colossal, cuja concavidade natural, na parte inferior, formava um grane esconderijo, que augmentado por uma profunda excavação, que alli fizeram os sebastianistas, adquirio proporções para comportar o numero de duzentas pessoas.

Este lugar é conhecido pelo nome de Casa Santa, por ser alli que o perverso João Ferreira recolhia e embriagava os seus associados, ministrando-lhes beberagens todas as vezes que pretendia victimas voluntarias para o reino.

Logicamente, partes desta descrição de Souza Leite introduzidas por Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino* são recortadas e suprimidas ao bel prazer do autor. Envolta dos tons heráldicos da visão quadernesca essa descrição se faz presente no romance primeiramente para “autenticar historicamente” a genealogia do personagem e ao mesmo tempo para florescer nele o encantamento misterioso com o cenário do *Reino Encantado*. Sobre o “poder” das palavras de Souza Leite sobre sua visão acerca do trágico evento, conclui Quaderna (SUASSUNA, 2007, p. 67):

Este, nobres Senhores e belas Damas, foi um dos trechos de Crônica-epopéica que mais influência exerceram na minha formação político-literária, foi ele que e convenceu, de uma vez por todas, que havia alguma coisa de sagrado, escondida e aprisionada nas grades de granito de tudo quanto é pedra sertaneja por aí afora. Foi ele que tornou para sempre sagradas em meu sangue as palavras *torre, pedra, prata, chuvisco prateado, Profeta, trono, sebastianismo, penedo, pedras de cor férrea, brilho de malacacheta, Catedral, Reino e Vaticinador*.

[...] A partir daí, toda vez que eu me lembrava dos dois rochedos gêmeos da Pedra do Reino era como se eles fossem, além da Catedral Soterranha que os Reis, meus antepassados, tinham revelado, a Fortaleza e o Castelo onde se fundamenta a realeza do nosso sangue.

Para Aparecida Nogueira (2002, p. 136-138), o cenário do *Reino Encantado*, pela medida mítica e legendária dos dois rochedos, simboliza ainda, dentro do romance, um espaço que simboliza os mitos e crenças que permeiariam o sertão uma vez que estão representados em suas pedras:

As pedras e rochedos do sertão nordestino trazem consigo o mistério do encantamento, como se constituíssem uma esfinge a ser decifrada, pois representam lendas e mitos em inscrições naturais, porquanto transformam o poeta no mais primitivo dos paleógrafos, decifrador de dimensões legendárias.

[...] A pedra resiste ao tempo, por isso é a imagem mais perfeita do eterno; montanhas e grutas sacralizam o berço de todas as religiões, pois estão impregnadas da simbólica do divino.

A Pedra significando resistência está em consonância também com o ideário armorial que delinea o romance e que se impõe a tarefa de escavar as manifestações populares do Nordeste tidas como “autênticas” de nossa cultura. A pedra, portanto encaixa-se na leitura armorial na medida em que corrobora simbolicamente no objetivo deste movimento estético: criar uma rede de proteção da cultura defendida como “autêntica” para resistir às modas cosmopolitas e globalizantes do mundo capitalista.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, a ideia de pedra, como se pode notar, será redirecionada seguindo este esteio ideológico armorial, fazendo erguer das pedras um “reino”. Este é mais um dos aspectos de metaforização que o *Reino Encantado* representa: nas pedras existiu um “reino”. Chama a atenção de Quaderna, o fato das “fontes oficiais” que ele utiliza para informar-se sobre este evento histórico, se referirem a ele continuamente como “Reino Encantado” o que acaba lhe causando um encantamento profético, retirando o estigma de ser descendente dos “facínoras” e revelando a realeza de seu sangue:

Vi nisso um novo sinal da Providência Divina e dos planetas, ocorrendo em meu auxílio quando minha fé monárquica estava começando a querer caudicar, e dizendo que eu, como Rei, cantador, poeta e guerreiro das Cavalhadas sertanejas, tinha obrigação de restaurar o Reino, o Castelo, o Marco, a Catedral, a Obra, a Fortaleza da minha Raça! (SUASSUNA, 2007, p. 149).

Assim, denominado “Reino Encantado”, aquele cenário e história passavam a justificar a herança e demanda de Quaderna, ou seja, a sua marca de nobreza metaforizada pelo sebastianismo e o seu destino como continuador desse reino desejado para o sertão e para o Brasil que lhe permite embarcar no sonho de reconstruí-lo, desta vez pela arte, através da literatura.

Quaderna toma como tema o entrecruzamento das memórias do *Reino Encantado* com a realidade tensa vivida nos sertões paraibanos. Ambos os contextos envolvem a sua família em suas supostas raízes nobres, subsidiando a produção de uma representação armorial do sertão e dos sujeitos que nele habitam.

O anseio e o destino do personagem é tornar-se “Rei do Império do Brasil” reerguido nos sertões de sangue real e atemporal, um reino construído como uma obra, a exemplo dos cantadores que em seus desafios edificam seus “castelos”. Como um cantador, Quaderna almeja restaurar o poder real de sua família pela chama da poesia que tem nos acontecimentos do *Reino Encantado* uma inspiração:

Cada vez se enraizava mais, em mim, a decisão de tornar embandeiradas e cheias de chuviscos prateados as pardas, miseráveis e sangrentas aventuras da Pedra do Reino, tornando-me rei sem degolar os outros e sem arriscar a minha garganta, o que somente a feitura de meu romance, do meu Castelo perigoso e literário, possibilitaria. (SUASSUNA, 2007, p. 198).

Para Ariano, o *Reino Encantado* é mais do que um evento histórico a tematizar a sua grande obra. Ampliando o seu significado, este reino cheio de encantos é o sertão – marca de sua identidade familiar. No *Romance d’A Pedra do Reino*, a ideia de sertão é coabitada por uma gama de realidades temporais e espaciais na tentativa de harmonizá-las num só discurso. O sertão passa a ser então, o cenário que abriga as lutas e dramas das mais distintas realidades geográficas. Nesse sentido, podemos compreender esse movimento que codifica tempos e espaços diversos no *Romance d’A pedra do Reino* tomando-o como uma configuração “heterotópica e heterocrônica”.

Retomando a discussão empreendida por Michel Foucault (2001), é possível compreender um caráter heterotópico que envolve o sertão no romance suassuniano. Seguindo

a lógica de uma tendência à espacialização do pensamento e à pluralidade do espaço, Foucault ressalta a relação entre espaço e ordem que dissemina a emergência em diferentes momentos históricos de espaços que se situam nas veredas da vigência de uma ordem social, cultural e histórica. Há, portanto uma produção de espaços utópicos e heterotópicos.

Espaços utópicos são lugares fora do real que se invertem ao espaço real da sociedade e situam-se no plano do irreal. Mas para além desse espaço que se apresenta totalmente oposto à realidade social, existem também os espaços que se encontram justamente entre o limite do real e do irreal. Toda cultura produz seus espaços heterotópicos, lugares tecidos pelo real e pela própria sociedade, mas que contrariamente habitam suas rasuras, suas margens. As heterotopias são lugares intermediários, onde a realidade transita de modo peculiar, nas palavras de Foucault (2001) são os “lugares-outros”.

Neste sentido, o quarto princípio que rege, segundo Foucault (2001, p. 418) a operacionalidade da heterotopia é a heterocronia que indica a relação do espaço e do tempo na fabricação desses “espaços outros”:

As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes de tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo.

Como demonstrado acima, há espaços que realizam a fusão entre heterotopias e heterocronias, lugares onde se acumula a eternidade dos tempos. Essa característica heterotópica que envolve a capacidade de concentrar num só espaço a existência ou simulação de muitos outros, norteia a visão de Ariano acerca do sertão, que para ele se apresenta como um “reduto da tradição” em seus mais variados aspectos e influências. O sertão é tomado como um centro geográfico e mítico, por ser uma parcela espacial do mundo faz existir e representar dentro de si próprio uma totalidade de espaços múltiplos.

E assim, muitas imagens surgem no texto suassuniano, imagens estas que refletem ou são parte de uma representação do sertão como esse reino atemporal, relicário de tradições, lugar de encontro das manifestações eruditas e populares e rompendo as fronteiras do local representa o seu caráter culturalmente universal. Note-se, por exemplo, as imagens suscitadas por Quaderna em relação ao seu reino:

Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado. Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando,

terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração de meu Império. Este, espinhosos e meio adersertado, era integrado astrologicamente por sete Ramos: o dos Cariris Velhos, o da Espinhara, o do Seridó, o do Pajeú, o de Canudos, o dos Cariris Novos e o do Sertão de Ipanema. Era o Quinto Império, profetizado por tantos Profetas brasileiros e sertanejos, e cortado por sete Rios sagrados: o São Francisco-Moxotó, o Vaza-Barris, o Ipanema, o Pajeú, o Taperóa-Paraíba, o Piancó-Piranhas e o Jaguaribe. Ali eu reergueria, sem perigo d evida, as Torres de lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono, de pedra-de-ara, de ninho de gaviões, onde eu pudesse respirar os ares das grandes alturas. 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 armaduras de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventuras, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembandeirado, 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, vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas. Nas serras, nas caatingas e nas estradas, apareciam as partes cangaceiras e bandeirosas da história, guardando-se as partes da galhofa e estradeirice para os pátios, cozinhas e veredas, e as partes do amor e safadeza para os quartos e camarinhas do Castelo que era o Marco central do Reino inteiro. (SUASSUNA, 2007, p. 115-116).

Um sertão multifacetado por toscas paisagens encontra nos delírios poéticos do narrador Quaderna a inversão dessa perspectiva. Desse modo, Suassuna inverte a interpretação da natureza do sertão direcionando-a para um processo de identificação que propõe tomar como “belo” o que até então fora legitimado como “feio”. Em seus delírios poéticos, Quaderna apresenta um feixe de imagens do sertão, entrelaçando real e imaginação quando lhe ocorrem as “virações”:

Muitas vezes já me aconteceu isso, quando nas tardes de muito sol, estou, por acaso, em cima do meu lajedo. Estou ali, em cima, olhando o Mundo sertanejo, fosco e empoeirado, porém já se animando de uma Coroa gloriosa que o Ouro do sol-poente vai lhe emprestando. Se, nesse momento, sucede passar por ali um Cigano, montado num cavalo cujos arreios estão enfeitados de moedas e medalhas, e o Sol começa a tirar faíscas nesses metais ou nas malacachetas incrustadas nas pedras, na mesma hora dá-se, em mim, uma “viração”; meu sangue e minha cabeça se incendeiam, e a realidade parda e afoscada se funde ao fogo do Sol e dos diamantes do sonho. O Sertão selvagem, duro e pedregoso vira o “Reino da Pedra do Reino”, e enche-se de Condes calamitosos e Princesas encantadas, eles vestidos de Pares de França das Cavalhadas, e elas de rainhas do Auto dos Guerreiros. O pobre “tabuleiro sertanejo” vira uma enorme Mesa de Baralho, dourada pelo Sol glorioso e ardente. (SUASSUNA, 2007, p. 564-565).

Logo, tal espaço não é somente atravessado pela secura de suas plantas inóspitas e rachaduras do solo, para além dessas “representações consagradas” acerca da paisagem sertaneja e dos seus desdobramentos nas noções de cultura e história, Suassuna propõe uma nova reflexão. Uma reflexão que repousa em atribuir a estes aspectos um caráter positivo mediante a noção de particularidade que busca identificar a este espaço e suas manifestações culturais.

Quanto à noção do sertão como reino, ela reitera o caráter heterotópico da elaboração discursiva de Ariano Suassuna, na medida em que essa metáfora condensa o caráter próprio da heterotopia: a existência de uma ordem diferente dentro de uma ordem anterior; mesmo pautada na tradição, a visão de Ariano através do discurso literário nega a ordem histórica do processo de modernização construindo à parte (na literatura através da memória) um sertão que se ergue como reino pela valorização dos elementos tradicionais num processo de recriação dos mesmos. Um reino instaurado nos sertões do Brasil, mas que conjuga em si todas as diversas referências culturais que informam tal concepção.

A tradição em Suassuna está a serviço de um projeto de reinvenção do sertão e sua cultura. É o espaço massacrado pela ordem e ao mesmo tempo capaz de conviver com a mesma criando a sua própria ordem: a ordem do maravilhoso sustentada por pilares aristocráticos. Esse espaço é submetido a uma representação no mínimo peculiar: ele é o reino “encantado” de Suassuna quando não por acaso o seu desejado espaço aristocrático.

Tal representação do sertão como um reino decorre ainda, de uma necessidade demasiadamente visível que Suassuna tem de identificar a sua história com o sertão. Notadamente o que ele acaba por fazer é transformar a história de sua família na história do sertão, pois cria uma representação espacial a partir dos elementos, enredos e imagens que remetem ao seu universo pessoal e que ele Suassuna elege como representativos da autenticidade cultural do Brasil. Ou seja, ele disponibiliza ao público um repertório de representações que defende como coletivas, mas que foram agrupadas e emaranhadas pelas preferências pessoais. *O único sertão que ele aceita, “suporta” e acredita existir é aquele que está representado em seu discurso.*

Os encantos de um reino aristocrático

O “reino” que integra o título do romance de Suassuna e as pedras do reino em marca d’água na capa não correspondem somente ao evento histórico que tematiza a tragédia dos ancestrais e o sonho megalomaniaco de Quaderna. Na verdade, este evento está a serviço

de uma trama onde se entrecruzam uma perspectiva estética (armorial) e um esteio ideológico (a história familiar dos Suassunas envolta na crise das elites rurais) que lança o sertão numa paradoxal representação enquanto “reino”.

Camuflado no sonho de Quaderna, esse reino é também uma busca de Ariano Suassuna na medida em que o *Romance d’A Pedra do Reino* representa em grande medida o seu esforço artístico em conceber uma obra que lidasse de modo mais “direto” com as questões mais marcantes de seu interior como a perda do pai.

Além disso, essa tentativa de recuperar a figura do pai se opera nas elaborações estéticas fundidas na visão armorial, na qual a cultura popular e o sertão são interligados às tradições ibéricas, medievais e barrocas conectadas e preservadas em nossa identidade através dos folhetos de literatura popular do Nordeste.

Como demonstramos no capítulo anterior, a conexão sertão-folhetos-Ibéria norteia a construção do *Romance d’A Pedra do Reino*, ou seja, o caminho explicativo para a origem da identidade cultural do Brasil tem na narrativa de Quaderna o seu espaço de representação. Note-se que o olhar que Quaderna lança sobre a realidade é influenciado em demasia pelas cantigas de origem ibérica ensinadas por sua Tia Filipa com temas amorosos e cavalarianos, subsidiando ao personagem converter as imagens de seu espaço cotidiano subordinando-os a esta perspectiva nobiliárquica:

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. Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, 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. (SUASSUNA, 2007, p.100).

Envolto por esse olhar o sertão vai tomando as formas de um verdadeiro “reino armorial” com seus encantos aparentemente estranhos redimensionados na linguagem heráldica a serviço de uma compreensão metafórica de seu caráter nobre.

O contexto das realezas ibérico-medievais presente através da memória oral pelos folhetos populares e os cantadores do Nordeste influenciou na visão de mundo de Quaderna, no modo como lê e produz imagens da realidade. Como vimos, o sertão adentra na zona de interesse da ótica armorial na medida em que se verificou nele a existência de uma intimidade entre os folhetos da literatura popular e os festejos como marcas ibéricas.

Além disso, o evento histórico do *Reino Encantado* também contribuiu para que Quaderna atribuísse uma identidade “historicamente” nobre ao sertão ao passo que evoca também o seu caráter messiânico, o seu destino enquanto espaço revelador da brasilidade. Portanto, o “reino” fanático inaugurado e perseguido pelos descendentes castanhos de Quaderna e a forte influência sofrida pelos folhetos de literatura popular arquitetaram no personagem a ideia de sertão como esse “reino encantado”.

É preciso destacar ainda que o sertão como um reino é uma projeção feita por Quaderna, mas perpassada, sobretudo, pelo discurso do autor Ariano Suassuna que como temos percebido tem sua visão marcada por dois *rastros* que se entrecruzam: a morte do pai (fato trágico que marca a vida do autor) e a crise do patriarcado rural (que condiciona significativamente o seu esteio ideológico).

Por todo o *Romance d’A Pedra do Reino* nos foi possível notar a influência que este contexto familiar de Ariano identificado com o patriarcado rural exerce na trama. Localizada temporalmente nas primeiras décadas do século XX, nos sertões da Paraíba, mas precisamente em Taperoá – onde o próprio Ariano viveu – esta trama acaba por lidar com uma série de eventos históricos vivenciados nesse período, como a própria Guerra de Princesa na qual esteve envolvida a sua família.

Segundo pudemos observar muitas equações explicitam tais aspectos da memória suassuniana na representação que o sertão assume no *Romance d’A Pedra do Reino*, entre elas: sertão e família, sertão rural, dentre outros. Tais equiparações nos permitem detectar os meandros da representação do sertão como um “reino” marcado por memórias, intenções e a constante necessidade de afirmação de uma identidade situada num tempo e num espaço específicos.

Todos esses elementos encontram-se expressos no romance através do recurso heráldico no qual a perspectiva armorial e castanha se insinuam. Unindo contrastes, o sertão no *Romance d’A Pedra do Reino* se construiu dentro de um anseio ideológico específico: criar-lhe uma representação nobre a partir da fusão erudito/popular pautada no movimento de “recriação” e, assim o sertão é submetido a uma perspectiva heráldica, plástica e emblemática regida pela estética armorial.

Reinos, castelos, fortalezas, príncipes, princesas, reis, rainhas, cavaleiros e travadores, lutas, honra, sangue, magia, mistério, mitos, tradição, laços familiares, aspectos que envolvem o olhar de Quaderna sobre a sua parte do mundo, o sertão, compõe a aparelhagem cavalheiresca, o sentido aristocrático norteia a representação desse espaço construída por Ariano Suassuna.

Seguindo os nortes armoriais, Suassuna/Quaderna introduzem esse mundo de referências consumidas das tradições medievais e barrocas da Península Ibérica e o transporta para o sertão do Nordeste. Nesse espaço, todos fazem parte de uma só Corte, fazendeiros, cangaceiros, vaqueiros, cantadores e beatos são revestidos de uma caracterização nobiliárquica num jogo escorregadio de similaridades que Suassuna/Quaderna busca traçar entre a realidade do sertão do século XX imersa no imaginário das realezas luso-castelhanas do medievo. E assim, é tecida uma estratégia de enobrecimento do sertão a partir dessa aparelhagem cavalheiresca na qual o popular é submetido no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Quaderna revela ao longo das páginas do *Romance d'A Pedra do Reino* o *Reino Encantado do Sertão* e a sua nobreza formada de cangaceiros, fanáticos, fazendeiros dentre outros. Combinar a realidade pobre do sertão com os esmaltes e cores dos brasões e bandeiras: eis o desafio discursivo de Quaderna/Suassuna.

A visão de Quaderna no romance é assumida por ele enquanto uma fusão harmônica dos discursos de seus mestres Samuel e Clemente. A oposição ferrenha dos dois intelectuais eruditos é estrategicamente “harmonizada”, “amenizada”, “camuflada” pelo olhar quadernesco na medida em que este expressa a própria tendência castanha de nossa identidade: fundir/unir contrastes. Logo, Quaderna – o popular – modela o seu olhar sobre o sertão e sua cultura fazendo interagir ao mesmo tempo e no mesmo movimento as posições contrastantes de seus mestres. A memória ibérica e fidalga de Samuel se conecta ao espírito negro-tapuia de Clemente e sob esse emaranhado controverso se edifica o “Brasil castanho” defendido por Quaderna, erguido em pleno sertão com seu povo esfarrapado transformado em corte aristocrática.

Na teia simbólica do discurso armorial que se encontra expressa nas ideias do trio Quaderna, Samuel e Clemente, é possível notar, no entanto os caminhos interpretativos que predominam na elaboração de um rosto castanho para o Brasil e para o sertão. Sendo assim, perceptivelmente a visão de Quaderna alinha-se muito mais ao discurso de Samuel do que ao de Clemente, inclusive pela própria estratégia de enobrecimento do sertão que o personagem busca efetuar.

As ideias de Clemente só se integram ao discurso armorial-castanho na medida em que revelam algo de “popular” que emaranha a nossa cultura e que em seu modo de ver está expresso nas características negro-tapias do Brasil. Além disso, o discurso de Clemente integra a narrativa em grande medida sendo ridicularizado, uma vez que através dele, Suassuna lança uma crítica aos intelectuais da esquerda, a perspectiva ideológica, pedagógica e revolucionária que lançam sobre o “popular”. Como já colocamos anteriormente, para Suassuna, a arte não deveria servir a fins políticos e conscientizadores, ao contrário, a arte teria como sua função básica e única “entreter”. A própria “filosofia do penetral” criada por Clemente e apresentada no romance é um bom exemplo de como é tecida a crítica suassuniana às especulações filosóficas supostamente “vazias” de certos intelectuais. E assim, sendo indagado por Quaderna acerca do que era a sua tal filosofia, Clemente tenta explicar – numa explanação difícil de entender onde o “túdico” acaba correspondendo a nada:

- Olhe, Quaderna, o "penetral" é de lascar! Ou você tem "a intuição do penetral" ou não tem intuição de nada! Basta que eu lhe diga que "o penetral" é "a união do faraute com o insólito regalo", motivo pelo qual abarca o faraute, a quadra do deferido, o trebelho da justa, o rodopelo, o torvo torvelim e a subjunção da relápsia!

[...] - Acho de uma profundez de lascar, Clemente! Para ser franco, entendi pouca coisa, mas já basta para me mostrar que sua Filosofia é foda! Mas o que é, mesmo, penetral?

- Vá de novo ao "pai-dos-burros"! "Penetral" é "a parte mais recôndita e interior de um objeto". Mas, na minha Filosofia, essa noção é ampliada, porque além de abranger a quadra do deferido e o rodopelo, o penetral abrange também o faraute, através da subjunção da relápsia! Mas, no momento em que se fala friamente do penetral, tentando capturá-lo em categorias de uma lógica sem gaviônica negro-tapua, ele deixa de ser apreendido! Faça apelo aos gaviônicos restos de sangue Negro e Tapua que você tem, Quaderna, e entenda que o penetral "é o penetrai", que o penetral "é"! O côisico, coisica: os cavalos cavalam, as árvores arvoram, os jumentos jumentam, as pedras pedram, os móveis movelam, as cadeiras cadeiram, e o farático, machendo e feminando, é que consegue genter e farauticar! É assim que o túdico tudica e que o penetral penetrala - e esta, Quaderna, é a realidade fundamental! (SUASSUNA, 2007, p. 193, 195-196)

No sentido contrário, as ideias de Samuel são bem aproveitadas por Quaderna que as toma como sustentáculos para aristocratizar o sertão. Sendo assim, os “esmaltes da heráldica”, os tons cavalarianos, míticos e fidalgos devem muito mais as posições defendidas por Samuel, que é obcecado pelo mundo ibérico. Nesse sentido, Quaderna reveste o sertão é dessa “realeza” não somente para reescrever um “novo Portugal” como defendia Samuel, mas para legitimar uma referência ibérica de nossa cultura, ou seja, o seu caráter europeu.

Sendo assim, Suassuna ultrapassa as fronteiras do Luso-tropicalismo freyreano, ampliando as origens culturais para um berço ibérico fundamentando os caminhos de nossa cultura numa perspectiva eurocentrista.

Mesmo não deixando de ridicularizar também a visão de Samuel que delimita como centro da identidade brasileira o patriarcado rural da zona da mata, Suassuna através de Quaderna não deixa de interligar-se de modo mais veemente com esta visão elitista; a diferença é que ele a transpõe para o mundo rural do sertão aristocratizando-o.

Uma vez que busca enobrecer, recriar a cultura e redefinir o povo do sertão mediante o seu caráter “nobre”, Suassuna/Quaderna acaba hierarquizando-o, submetendo-o a uma representação na qual o poder e o desejo de ordem caminham juntos. Por conseguinte, ocorre uma hierarquização do “popular” a partir de um contorno nobiliárquico que lhe é outorgado. *Logo, esta “aristocracia dos flagelados” revela na verdade os alicerces de sua construção: a valorização das relações de poder do mandonismo local no sertão.*

Portanto, apesar de crítica o excesso de elitismo de Samuel através de seu riso bufão, Quaderna/Suassuna não deixa de sustentar o seu discurso sobre o popular a partir de conceitos e formas demasiado elitistas e aristocráticas. Note-se como a vertente monárquica de Samuel é convertida por Quaderna como aporte para identificar uma fidalguia sertaneja:

O pensamento monárquico de Samuel me interessa muito, porque prova a existência e a legitimidade da Fidalguia brasileira, e, conseqüentemente, dos Fidalgos e Reis que comparecem à minha Epopéia! É verdade que meus fidalgos e guerreiros são Sertanejos, e Samuel faz muitas restrições aos senhores-feudais do Sertão, só reconhecendo, mesmo, como de primeira classe, a Aristocracia dos engenhos de Pernambuco, da qual ele faz parte. Mas, mesmo dizendo que a Aristocracia sertaneja é "bárbara, violenta, sem educação, corrompida e bastarda", o fato é que aceita sua existência. (SUASSUNA, 2007, p. 348).

Esta visão fidalga do sertão incomoda Clemente que defende uma identificação popular. Ao ser retrucado por Clemente acerca de como cangaceiros e cantadores legitimavam o poder dos poderosos no sertão envolto por uma “ordem feudal”, Quaderna os redefine por meio de sua posição histórica, literária e “cavalariana”:

[...] para mim eles são terrivelmente importantes! Para mim, o cantador Dom Leandro Gomes de Barros é tão importante para o Reino do Sertão quanto, segundo Samuel, o trovador e Rei Dom Dinis foi importante para o Reino de Portugal - ambos os Reinos pertencentes ao Império do Brasil! Quanto aos Cangaceiros, o que eu sei é que eles lutavam muitas vezes, montados a cavalo, como no dia em que atacaram Mossoró: portanto, são Cavaleiros e

Fidalgos do Sertão! Aliás, Samuel, você não pode contestar isso não, porque Gustavo Barroso é Fidalgo e pertence à Direita, e foi no livro dele, emprestado a mim por você, que eu li isso! Quanto a você, Clemente, também não pode reclamar: nos manifestos de Dom Luís Carlos Prestes, Chefe dos comunistas brasileiros, fala-se dos Fazendeiros sertanejos como de "senhores feudais". Isso quer dizer que o chefe da Esquerda brasileira reconhece que o Pajeú, o Seridó e o Cariri são Reinos e reconhece a existência da Fidalguia sertaneja: é contra, mas reconhece! (SUASSUNA, 2007, p. 278).

Vejamos agora como Quaderna funde as visões de Clemente e Samuel no modo como ele vê o mundo. Note-se ainda como se dá o privilégio à perspectiva de Samuel, que Quaderna define também como "armorial", utilizando-a na estratégia de enobrecimento do sertão. Abaixo ele relata a sua ida às Pedras do Reino e as imagens que essa experiência lhe gerou partindo da síntese das visões de Clemente e Samuel:

Vossas Excelências não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena, colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito, numa "prosa heráldica", como dizia o grande Carlos Dias Fernandes. Só o consegui porque, além de pertencer ao "Oncismo" do Professor Clemente, pertenço também ao movimento literário do Doutor Samuel Wandernes, o "Tapirismo *Ibérico-Armorial* do Nordeste". Graças a este último é que omiti, nas descrições que fiz até aqui, qualquer referência ao tamanho diminuto e à magreza dos cavalos sertanejos que serviam de montada aos Cavaleiros, assim como às pobrezas e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa. No movimento literário de Samuel é assim: Onça é "jaguar", anta é "Tapir", e qualquer cavaleiro esquelético e crioulo do Brasil é logo explicado como "um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes, cruzadas na Península Ibérica e para cá trazidas pelos Conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal, quando realizaram a Cruzada épica da Conquista". Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do "oncismo" de Clemente com o "tapirismo" de Samuel. É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, "da realidade raposa e afoscada do Sertão", com seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena de estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do Sertão, pudesse se combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões de honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha. (SUASSUNA, 2007, p. 50-51). (grifo nosso)

Há um nítido objetivo de construir um discurso de identidade cultural articulado pela defesa da permanência das tradições ibéricas em detrimento a realidades como a cultura pop, cosmopolita, a cultura de massa, especialmente na influência estadunidense em ascensão por todo o século XX.

Nesse sentido, até que ponto Ariano quer realmente fazer com que os olhares nacionais se voltem para enxergar o que ele identifica e defende como potencialidades do sertão e de sua cultura ligadas fundamentalmente às tradições européias? O que há de original em nossa cultura: o nosso caráter criativo ou a referência ibérica? A delimitação de nossa identidade está naquilo que há de europeu preservado nas manifestações do sertão? Por fim, o que seria universal: o sertão ou a cultura européia?

Sob o rótulo de tradições ibéricas medievais e barrocas se camufla a geografia na qual Ariano endereça as origens de nossa identidade: a cultura européia do século XV e XVI, aquela que se estabeleceu do medievo ao barroco. Este arranjo temporal parece se congelar no discurso de Suassuna. O lugar de recorte é a Ibéria, todavia ela não deixa de estar situada na Europa e, portanto conecta-se a um discurso cultural de superioridade que se expandiu inclusive com os povos ibéricos na empresa das grandes navegações. O sentimento e a postura eurocêntrica adentraram em outros espaços culturais inventando o ocidente e oriente, permitindo o choque pelo jogo da alteridade.

Assim, ao buscar situar e privilegiar vínculos culturais do Brasil com um período específico da Península Ibérica, Ariano acaba corroborando num discurso de supremacia da cultura europeia sobre as demais. O seu esforço em exacerbar uma filiação cultural do Brasil à Ibéria – ou seja, a Europa – revela os rumos eurocêntricos de sua visão, nos permitindo indagar até que ponto a sua intenção seria realmente desvendar o sertão. A sua tentativa de afirmar “uma épica do popular” mediante as equivalências que tece entre o contexto nordestino e a nobreza européia, só tem sentido quando interligada ao discurso épico impresso no imaginário nas novelas de cavalaria europeias com seus reinos, reis e histórias encantadas.

Este repertório europeu específico é transposto ao bel-prazer de Ariano para o *Romance d’A Pedra do Reino* onde o sertão é composto de imagens contrastantes. Lá, equacionando os pensamentos de Clemente e Samuel no discurso quadernesco temos através do primeiro mestre o reconhecimento e a importância da criatividade popular na construção de nossa identidade e com o segundo legitima-se a ideia do predomínio da linhagem europeia de nossa cultura a partir de seus tons nobiliárquicos, monárquicos e aristocráticos. Conciliando essas visões opostas, Quaderna imprime os tons eruditos ao seu discurso e

promove um “sertão aristocrático”, um reino de encantos controversos, imerso num memorial de lutas, sangue e alucinações proféticas.

“Nobres senhores e belas damas”, com este tratamento Dom Pedro Dinis Quaderna convida o leitor a adentrar nas terras “bandeiras” do sertão com suas “histórias maravilhosas”, seus cangaceiros-cavaleiros, seus cantadores-trovadores, seus reis-fazendeiros, seus reinos-fazendas. E assim, “enobrecendo” o popular, Suassuna o corrobora num discurso que se mantém preocupado em mantê-lo inofensivo, controlado, dominado, enquadrado numa nova ordem, a aristocrática.

Unindo a fidalguia e o povo, o sertão tem mais uma vez a sua identidade forjada numa ordem, através do desejo de Suassuna em “voltar no tempo” e encontrar a ordem dos fazendeiros rurais dialogando pacificamente com um povo ingênuo e sobre controle, salvaguardando nos festejos e nas poesias o repouso pedregoso da tradição, uma herança cultural da europeia medieval e barroca.

E assim, imerso no saudosismo de Ariano, o sertão vai se transfigurando num reino, com uma identidade aristocrática, nobre, poderosa. Este enobrecimento deslocado em alguns séculos e espaços se dá pelo objetivo de enaltecer uma ordem perdida. Com a morte do pai e o declínio socioeconômico dos Suassunas, Ariano se lançou na busca por fazer permanecer o protagonismo cultural dessas elites. O sertão patriarcal que um dia seu pai representou como político, Ariano Suassuna busca defender como fonte principal da história e da identidade brasileira.

Para convocar os olhares nacionais a uma revisão de sua história familiar, da vilania que lhes foi “injustamente” atribuída pela história, Suassuna constrói uma visão de cultura e de espaço mergulhada na urgência de permanecer *representável*. Neste projeto de arte e de vida, o sertão tem um lugar demarcado, é o seu reino de memórias, é o seu reino-reduto cultural, é algo de seu meticulosamente inventado. A história desse espaço é contada pela sua própria história, faz-se confundir com ela para confundir-se também com a história do Brasil.

Retornando às iniciais trilhas sebastianistas, o que de fato representaria de *Desejado*? De certo, não é Dom Sebastião, rei cruzado de Portugal. *Desejado* é João Suassuna do qual Ariano se viu apartado desde criança. *Desejado* é o que representa a fórmula pai-sertão, os dois se confundindo, os dois se permeando e se construindo como uma só imagem no mundo de tantas imagens controversas de Suassuna. E assim, tudo aparentemente se concilia, se harmoniza, se aquieta e o sertão emerge do sol, do fogo, da poeira, para se tornar notável, para tornar notável também o polêmico Ariano Suassuna.

Contra a violência do tempo e da história, o “sertão aristocrático” recuperado pela hierarquização que Suassuna empreende através de sua prosa heráldica torna-se o grande “brasão do Brasil”. Este brasão da identidade brasileira é o que nela haveria de mais “universal” - uma universalidade sustentada por exclusões, que nega o movimento da história. Desconstruída a visão de Suassuna, descortinamos uma visão determinista e determinada que inventa o sertão a partir daquilo que nele se fabrica como uma continuidade da Europa. *Sob a forma de um reino, Suassuna busca fechar não apenas a sua representação do sertão, mas também uma representação do Brasil.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este não é um espaço de conclusão, como o próprio título indica aqui nos resta apenas tecendo nossas considerações finais. A tarefa de construir esta pesquisa foi árdua, pois Ariano não é uma “presa fácil”, ao contrário, seu discurso se dilata em caminhos movediços e por total e necessária contradição o seu pensamento nada mais é do que uma “síntese sem fim”.

Retornando mais uma vez ao arcabouço derridariano, o fechamento da representação do sertão produzida por este escritor é, em demasia, marcada pela “crueldade” que funda a sua obra, ou seja, o sentido irreversível de ter-se que “repetir”, vociferar, demarcar um espaço de inteligibilidade. Nessa ânsia de permanecer *representável*, o fechamento de sua representação é a própria condição para que ela não tenha fim, ou seja, para que permaneça, para que continue sendo um lugar de compreensão, um discurso consumido.

Diante de nós, havia um escritor e um romance, uma vida e uma trama, um sonho e um esforço. Havíamos escolhido o “Ariano Suassuna romancista” para mergulharmos na profundidade de seu discurso. Deixávamos de privilegiar aquele autor consagrado com o *Auto da Compadecida* para enveredarmo-nos num terreno demasiado problemático e revelador do pensamento de Suassuna.

Nosso objetivo não era João Grilo e a marca medieval e barroca, o *rastro* vicentino do teatro suassuniano. Agora, estávamos diante de uma obra-sonho, a grande prosa poética da vida de Ariano, a *cena de escritura* onde todas as outras cenas do teatro e da poesia, dos tempos da faculdade e em seguida a licenciatura, tinham lugar. Mais do que os *rastros* de sua formação intelectual e da trajetória de sua obra artística como um todo, o *Romance d’A Pedra do Reino* era ainda o produto de corte, o caminho para transfigurar uma ferida, o espaço para reinventar a sua história pessoal.

Irremediavelmente estávamos diante de Quaderna, que não era um simples *amarelinho*, mas que, sobretudo era o herói-síntese de Ariano, a tradução de todas as suas elaborações estéticas e ideológicas. Quaderna, *o castanho*, lançava ao público sob os mistérios do mito e da história, pelo fascínio dos folhetos populares e as novelas de cavalaria lidas por seu autor, uma introdução ao campo complexo do discurso suassuniano.

Sim, o *Romance d’A Pedra do Reino* é como demonstramos, apenas uma obra introdutória dentro do “sonho” de Ariano. A princípio ela surgiu como única, mas durante a sua elaboração mostrou-se insuficiente para englobar todas as aventuras de Quaderna e as discussões almejadas por Ariano. Logo, este romance foi identificado como a primeira parte

de uma trilogia e de quantas outras ideias que Ariano teve ao longo desses 40 anos da primeira publicação do referido romance.

Movido por sua sede anormal de reescrever, Suassuna está até os dias atuais tentando concluir essa obra máxima de sua existência que tem no *Romance d'A Pedra do Reino* um de seus capítulos básicos. As ameaças de abandonar a literatura, movidas pela revisão tempos depois de algumas ideias presentes nesse romance que veio a considerar como erros de interpretação – como definição da Guerra de Princesa (1930) realizada pelas elites paraibanas como sendo um evento popular – além dos deslizes autobiográficos demasiado visíveis na segunda parte da trilogia, *O Rei Degolado nas caatingas do Sertão*, *Ao sol da onça caetana*, contribuíram para adiar o fechamento da cena de escritura inaugurada com o *Romance d'A Pedra do Reino*.

Lembremos o que Ariano Suassuna (CADERNOS DE LITERATURA, 2000, p. 40) conclui a respeito desses dois fatos. Primeiramente sobre o erro histórico presente no *Romance d'A Pedra do Reino*:

Agora, ouve uma coisa que me causou a maior angústia. Eu fui levado a um erro histórico de interpretação sobre a monarquia por conta da minha atitude diante da morte do meu pai. Eu era uma criança quando abri os olhos e vi que meu pai tinha sido assassinado. Anos depois, eu pegava os jornais e lia que a Revolução de 1930 tinha sido uma luta do Brasil arcaico, rural, representado pelo lado do meu pai, contra o Brasil moderno, urbano, representado pelo João Pessoa. Ou seja, o lado mau, o lado ruim, contra o lado bom – e meu pai, dentro dessa ideia, era o mal. Para mim então, a invasão de Princesa pela polícia paraibana se transformou na invasão de Canudos pelos republicanos. Aí eu pensei: preciso reagir, tomar a posição contrária: o urbano é que é ruim, e não o rural. Eu não tinha visão suficiente para notar que havia uma diferença que não permitia comparar a guerra de Princesa com a guerra de Canudos. Em Canudos, o Brasil urbano e privilegiado se lançou contra o arraial popular; no caso de Princesa, eram privilegiados da cidade contra privilegiados do campo. Quando percebi isso, entrei em crise. Pensei em abandonar a literatura, pois até então eu estava idealizando não só a causa de meu pai, como a de meu avô. Foi a partir daí que comecei a abandonar qualquer ideia monárquica.

Esta idealização dos eventos que perpassam sua história familiar, também inunda *O Rei Degolado*, de onde Quaderna nitidamente sai de cena para que predominem as memórias infantis de Ariano, nostálgico, acompanhado a todo instante pelos encantos traiçoeiros da *Moça Caetana* – a morte armorial sertaneja:

Olhe, eu falei que tinha começado a escrever *A Pedra do Reino* como uma espécie de substituto inconsciente daquele livro sobre a vida do presidente

Suassuna. Quando fui fazer *O Rei Degolado*, novamente aquele livro sobre meu pai me agarrou pelos cabelos. Se você prestar atenção, vai ver que o Quaderna de lá não é o mesmo d'A *Pedra*. Quem está falando não é Quaderna. É Ariano. Eu perdi aquela ironia dele. Foi um erro de visão de minha parte: esse foi o motivo principal que me levou a parar. (SUASSUNA Apud CADERNOS DE LITERATURA, 2000, p. 48).

Vejamos como nos trechos abaixo Ariano e Quaderna se confundem de modo impressionante no *O Rei Degolado*:

[...] as minhas palavras podem ser marcadas por uma espécie de ardente reivindicação, por uma paixão amarga...

[...]Por mais parcial e amargamente ressentido que seja meu depoimento, terá ele a vantagem de obrigar os outros a aceitar o que eles tentavam evitar até agora. Deste momento em Dante, passo a falar como defensor dos meus mortos.

[...] E mais ainda, Sr. Corregedor: talvez tudo isso seja somente uma busca desesperada que eu empreendo sobre minha identidade, tentando dar algum sentido à sangrenta desordem que, desde minha infância, envolveu e despedaçou minha vida. [...] Aquele fato terrível que, no meu caso, corporificou e particularizou a desordem, é somente um dos modos, uma das inúmeras faces que a Fera da vida pode assumir. No meu caso, a desordem tomou a cara sangrenta da morte de meu Pai e da de meu Padrinho. (SUASSUNA, 1977, p. 83-85).

Como podemos perceber o depoimento de um Quaderna adulto se mistura ao sentimento frente à vida gestado em Ariano ainda na infância. Além disso, n' *O Rei Degolado* a morte do pai de Quaderna como se vê acima, é demasiadamente enfatizada, enquanto que no *Romance d'A Pedra do Reino* não ganha destaque algum. Esse efeito da morte do pai em Quaderna é muito similar ao efeito da morte do pai em Ariano.

Nesse sentido, se existe um reino em sua obra, se neçao próprio sertão se assume enquanto esse reino em sua obra, é porque antes dele houve um rei. Este rei da vida e da arte de Ariano Suassuna fora o seu pai, que ele defende como um dos principais aportes de sua obra. O pai que gostava de cantadores, o pai cuja morte foi um dos eventos que representou simbolicamente a queda do poder político do patriarcado em nível nacional, o pai que morreu injustiçado, mas ainda sim “honrado”, identificado com o sertão, o cavaleiro saudoso, ausente em Princesa. O sertão é reino do *Desejado* rei, João Suassuna, *encantado* para sempre na memória do filho, *encoberto* por toda a intencionalidade que permeia a obra e o discurso de Ariano.

Sempre o pai... O rei-pai que influencia Ariano na opção pela monarquia e que deixa para ele uma biblioteca com Euclides da Cunha, Cervantes e Leonardo Motta. Por tudo

isso o próprio pai é confundido com o sertão na representação que este espaço tem no *Romance d'A Pedra do Reino*. A fórmula pai-sertão revela os caminhos dramáticos dessa representação e serve para Ariano justificar suas posições e escolhas polêmicas, sua afeição pela tradição, sua fuga para o passado, seu descontentamento com o presente.

O comando das memórias de Ariano é tão forte no *O Rei Degolado* que esta se tornou uma trama mais nostálgica, saudosa e acalorada do sertão no qual este espaço é envolvido pela figura traiçoeira da morte revestida na imagem que mistura mulher e onça prontas, à espreita:

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, e eu sempre a vi jovem, cruel, bela. Impiedosa, vestida de vermelho, negro e amarelo como uma Dama de espadas, como uma cobra na mão, com unhas felinas, com dois carcarás, mas também com Gavião de ouro e fogo do Divino coroando a sua cabeça. (SUASSUNA, 1977, p. 87).

Esta mesma “morte caetana” que atravessa a trama de *O Rei Degolado*, segundo Suassuna destaca é a chave do enigma do *Romance d'A Pedra do Reino*. No folheto XLIV, intitulado *A Visagem da Moça Caetana*, chama atenção o relato de Quaderna acerca do que lhe causou a “visagem da morte” poucas horas antes de dar seu primeiro depoimento ao juiz corregedor:

A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pêlo fulvo do jaguar, o pêlo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha aurinegra e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue. Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas - tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue: o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro. Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola: a Prisão já foi decretada! Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado. O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destruídos. (SUASSUNA, 2007, p. 306).

Ariano Suassuna afirma que neste trecho está o núcleo do romance. Nele está presente a imagem/signo da morte no sertão – representada no mito da “morte caetana” – transfigurada numa onça que todo momento espreita o homem. Além disso, dentro da concepção armorial a onça será tomada como um animal mítico, heráldico e emblemático do sertão.

A onça caetana como símbolo da morte no sertão é a imagem recorrente na trama d’*O Rei Degolado*, onde os personagens da trilogia quadernesca encontram-se submetidos ao crivo, ao “sol da onça caetana” em meio aos conflitos políticos da Paraíba nas primeiras décadas do século XX. Mergulhando num cenário de ódios e sangue, Suassuna/Quaderna traz a tona o sertão como espaço trágico, da luta contra a irremediável morte.

Todavia, retornemos ao relato profético que a visagem da morte causou em Quaderna no *Romance d’A Pedra do Reino*. Suassuna emaranha Quaderna em uma experiência/retrato do modo como no sertão o homem é acometido incansavelmente pela morte ao passo que é também revelado por ela, imerso numa estranha poética.

Perguntando sobre qual de suas facetas lhe era a preferida, Ariano Suassuna (2000, p. 31) não titubeou: “ficaria com o romancista”. Para ele, essa escolha era explicada pelo fato de seu romance reunir todas as suas facetas bem ao estilo integrador que norteia a perspectiva armorial. Nesse sentido, o trecho da revelação da morte proferido pela visagem de Quaderna condensa, reúne e sintetiza em si, segundo o escritor, “a poética de toda a sua obra”. A intenção que percorre seu discurso é “aproximar a estranheza do maravilhoso”, torná-la sublime em sua forma peculiar no *Romance d’A Pedra do Reino*.

O maravilhamento poético da estranheza é urdido pela tendência castanho-armorial sintetizada em Quaderna. Na passagem do romance citada abaixo, ele explica em depoimento ao juiz corregedor como as imagens do sertão lhe surgem, quando ele se encontra acometido de uma suposta cegueira e epilepsia adquiridas no ritual que realizara no alto do lajedo momentos antes da entrada da estranha cavalgada em Taperoá. Logo, a ideia de “reino” funda e redefine um conjunto de representações espaciais:

- Senhor Corregedor, de fato, é uma cegueira muito estranha, essa que me assaltou os olhos, naquele dia. A meu ver, ela é parenta próxima da epilepsia-genial que também me atacou, como lhe disse. Deixaram-me, as duas, numa espécie de vidência-penumbrosa, na qual o Mundo me aparece como um Sertão, um Desertão, o De-Sertão de que falavam os geniais escritores Manoel de Oliveira Lima e Afrânio Peixoto, repetindo velhos cronistas brasileiros do tempo dos Conquistadores, segundo me contaram

Clemente e Samuel. É aí que o Sertão me aparece como o Reino da Pedra Fina do qual já lhe falei. Há pouco, quando eu vinha chegando aqui para a Cadeia, tive essa idéia-vista de que o próprio Sertão era uma Cadeia enorme, cercada de pedras e sombras, de lajedos fantásticos e solitários, parecidos com Lagartos venenosos, cinzentos e empoeirados que dormissem numa Terra Desolada. Ou então parecidos com as ruínas, os esqueletos gigantescos e queimados de uma Cidade de pedra, incendiada.

[...] É por isso que o Sertão, nos meus momentos de maior cegueira profética, me aparece como esse Reino pedregoso-de que lhe falei, Reino por onde erro eu, agora, como o Valente Vilela, mas também destruído, processado, vagabundo, perdido, extraviado e cego, incapaz de ver outra coisa a não ser esses Lajedos, essas Caatingas espinhosas, esses morros descalvados, essa Raça Sertaneja e esses bichos, semelhantes aos que, às vezes, aparecem em nossos pesadelos. (SUASSUNA, 2007, 573-575)

Esta poesia estranha, misto de morte e vida, sonho e realidade que frequenta toda a teia do *Romance d'A Pedra do Reino* através do olhar quadernesco sobre o mundo e tem sua continuidade n' *O Rei Degolado*, onde a paisagem e os arquétipos historicamente legitimados se misturam de modo a tecer uma identidade “única”:

O sertão é bruto, despojado e pobre, mas, para mim, é exatamente isto que faz dele o Reino! É exatamente isso o que me dá coragem para enfrentar o sofrimento e a degradação que me despedaçam e mancham todos os momentos de minha vida – ao ver que a fome, a feiúra e a injustiça, ao ter o pressentimento da morte, da tristeza e da insanidade, em mim e nos outros. O que me identificará – pelo Deserto ou pela Morte, não sei! – com essa áspera Terra- pedregosa, crestada pelo Sol do divino, misericordioso e cruel, pela faca da poeira e pelo chicote da ventania e onde galopa, em cavalos magros, pequenos e ágeis, essa estranha legião, faminta e sóbria, de facínoras bronzeados, sujos e maltrapilhos – esses que são os Heróis da minha Epopéia pobre e extraviada. Outros que escrevam sobre a Burguesia rural do açúcar, travestida em “nobreza” pelos títulos comprados do Segundo Império; ou sobre as Cidades povoadas de funcionários públicos mesquinhos, subornados, pequenos até nos crimes e faltas que cometem. (SUASSUNA, 1977, p.65).

Durante nossa reflexão nos deparamos com essa tentativa de Ariano Suassuna em “maravilhar” aquilo que se atribuiu historicamente um traço de estranheza. O discurso suassuniano objetiva causar um “maravilhamento” perante o sertão a partir da visão maravilhosa que ele próprio tem do mundo, da vida, da morte e do homem. Logo, o sertão ganha a face de um “espaço maravilhoso” que tem o seu fechamento enquanto representação pela ideia de “reino”.

Como define Greenblatt (1996), o maravilhoso implica ao mesmo tempo em encantamento e estranhamento. Tal ideia acaba por ser um modo de lidar com o “conteúdo fantástico”, com uma “representação mágica” do mundo e seus elementos. O sertão no

Romance d'A Pedra do Reino é, portanto o sertão de Ariano Suassuna identificado seus dramas pessoais, um mundo regido pela necessidade de representar a si. Essa necessidade constrói um discurso do sertão e sua cultura identificando-os enquanto resistentes às modas e ao movimento da história. Espaço e cultura que maravilham por uma condição peculiar ainda que ela soe estranha; no discurso suassuniano maravilhar-se com esse universo é o próprio ato de redescobri-lo.

Para analisar de que modo se produz esse efeito de maravilhamento, era preciso antes, entender como surge o próprio objetivo de maravilhar. Vida e arte cruzadas, confundidas; uma resposta aparentemente simples, mas por fim marcada de complexidade. Um pai perdido, uma ordem social em declínio, uma memória familiar conduzindo os primeiros conceitos do mundo e da realidade.

Como procuramos salientar em todos os momentos de nossa reflexão, Ariano não é o único a eleger o sertão como um dos pontos centrais de seu discurso. O próprio sertão tornou-se a despeito de todos os seus usos e abusos, uma categoria conceitual polissêmica ao longo da história. Contudo, tínhamos diante de nós, por tudo que já demonstramos até aqui, uma representação desse espaço que tem um alto teor de complexidade e que se construiu por esteios intrigantes. E assim, ousamos adentrar no universo suassuniano, mais precisamente na representação do sertão no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Em grande medida a sua obra, do teatro ao romance, da poesia ao Movimento Armorial é toda alimentada por a necessidade de produzir um contra-discurso. A própria representação do sertão como um reino no *Romance d'A Pedra do Reino* é um contra-discurso na medida em que a constrói para negar um tempo, o seu presente, e para negar a história, aquela que submeteu à vilania ao seu pai e ao seu lugar social de origem.

O sertão como um reino é um retorno ao passado “harmônico”, é um convite a construir o futuro pelo passado, pela ordem do passado. Ariano convoca a todos para uma viagem ao “verdadeiro sertão”, ao lugar “incorrupível”, ao mundo pré-1930. Mundo rural onde fazendeiros, cantadores, cangaceiros e beatos compõem uma realeza “contraditoriamente harmônica”, na qual se encontram hierarquizados numa nova velha ordem – uma ordem aristocrática armorial-castanha. Representando essa visão de Ariano, Quaderna lança a “cena desejada”:

Por isso, o Mundo não me parecia mais como um animal doente e leproso, como um lugar sarnento e pardo, nascido do Acaso, mas sim como um Sertão glorioso, fundado na Pedra, ao mesmo tempo harmonioso e ardente. Do mesmo modo, a parte deste Mundo que me fora – o Sertão – não era mais

somente o “sertão” que tanta gente via, mas o Reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros, de frutas vermelhas de Mandacaru reluzentes como as estrelas de metal ostentadas nos estandartes das Cavalhadas ou nos chapéus de couro usadas pelos Tangerinos, Vaqueiros e Cangaceiros, os Fidalgos da minha Casa Real, com suas coroas de couro de Barão. (SUASSUNA, 2007, p.561).

Este mundo estranhamente maravilhoso é o sertão que Suassuna. Nele se introduzem um tanto do imaginário dos folhetos de cordel, das novelas de cavalaria, da picaresca, do sonho alucinado de um Dom Quixote espanhol, de um Dom Sebastião português, de Carlos Magno e os seus doze pares de França. Leitura alucinada, discurso fechado dentro dessas referências, memória reinante. Um sertão representado como reino aristocrático que concilia através da arte literária o resgate do poder das elites rurais do sertão paraibano tecendo pontes “poéticas” e “universais” com o contexto medieval e barroco da cultura europeia.

Esta representação se constrói por exclusões e existe pela necessidade de tornar-se *representado*. É preciso, pois lançar o olhar sobre o lugar e o tempo privilegiados no discurso suassuniano: o sertão como heterocronia/heterotopia do medievo e barroco europeu, do século XIX e primeiras décadas do século XX brasileiros.

Tudo muito complexo, muito contraditório em suas equivalências e formas. A maravilha desses cruzamentos empreendidos é sustentada pelo princípio armorial e pela tese castanha que se vislumbram pela fabricação/elaboração do *Romance d’A Pedra do Reino*. O caráter integrador de tempos, espaços e culturas é o alicerce básico da concepção armorial-castanha, que segundo procuramos demonstrar constrói um conceito de cultura popular engessada, eliminando sua capacidade de questionar ou contestar a realidade. No discurso armorial, a cultura popular existe apenas como continuidade de um passado longínquo e europeu, este caráter de permanência defende uma perspectiva recriadora que na realidade acaba se revelando mais preocupada em valorizar a “repetição”.

Sendo assim, o *Romance d’A Pedra do Reino*, elaborado paralelamente à fabricação da visão armorial que norteou o movimento artístico-cultural de mesmo nome lançado na década de 1970, busca reelaborar uma representação dessa ideologia forjada na fórmula erudito-popular.

Muito daquilo está representado neste romance se corresponde com aquilo que foi exposto pelo Movimento Armorial. Movimento este que Suassuna liderou, organizou e tenta manter atuante até os dias atuais, principalmente nas “aulas-espetáculo” que ministra pelo Brasil. Nelas, o escritor paraibano comunica de modo irreverente e sedutor algumas das ideias

que compõe a sua visão de cultura e que estão presentes também no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Discurso, poder, significação, identidade, espaço: este é o esteio no qual está traçada uma representação do sertão tecida por Ariano Suassuna. Nosso objetivo, portanto foi perceber como essa representação foi construída e como ela evoca uma identificação sobre o sertão, salientando ainda que este conceito seja comunicado e apresentado ao “livre” consumo.

E assim, Ariano lança um convite: “venha maravilhar-se! Maravilhe-se com o meu mundo, com as minhas memórias, com os meus sonhos, com o que a minha arte é capaz de fazer! Redimensione seu olhar sobre o sertão e a cultura nordestina! Entenda: meu berço de origem é universal! É potencialmente universal!”

Este sertão tornar-se universal por preservar o que há de europeu – diga-se de passagem. Parece ser universal por conter aquilo que é por excelência universal, ou seja, a cultura europeia, apesar de situá-la num tempo e num espaço específico. E assim, recai na redundância de sua própria escolha: um *rastro* europeu em nossa cultura, ou seja, tonalidades eurocêntricas para construir uma suposta “potencialidade universalista” do sertão e de suas manifestações culturais.

Em 2007, ano de seu aniversário de 80 anos, muitas homenagens foram concedidas a Ariano Suassuna. Vários eventos comemoraram o seu aniversário celebrando o seu discurso, o armorial-castanho e o escritor que se diz avesso às mídias audiovisuais, especialmente à TV, acabou permitindo a adaptação de sua obra-prima o *Romance d'A Pedra do Reino*. Aquele mesmo intelectual avesso a cultura de massa que tem na TV um de seus maiores veículos permitiu que a sua obra mais complexa viesse ao público. Contradição? Sim e não. Acreditamos que esta atitude remete ao desejo de Ariano em disponibilizar o seu discurso, o fechamento de sua representação a um público mais amplo. Seriam, pois, mais consumidores a conquistar e seduzir, tal qual naquela mesma estratégia que utiliza nas aulas-espetáculo. Às críticas, Suassuna reage assim:

Fui muito acusado de falsificar o sertão. Não é que eu falsifique a realidade do sertão. É que eu, a partir da realidade do sertão, procuro ser fiel ao meu sonho, que é o que me interessa na literatura. [...] Não é que o meu sertão seja falsificado. Eu tenho olhos para ver as cores do sertão. Vejo os personagens que são mais próximos de mim.

Quem são esses personagens? Aqueles oriundos das elites patriarcais? Custamos a crer que esses personagens próximos a Ariano Suassuna sejam os cantadores e artistas

populares que ele tenta forçar uma identificação. Até que ponto o seu sertão é o mesmo sertão de um cantador, violeiro ou de um vaqueiro? Esses indivíduos reconhecem o traço ibérico medieval que a concepção armorial atribui à nossa origem cultural? Eles reconhecem a tendência castanha de nossa identidade herdada do barroco? Logicamente, as elaborações de Suassuna resgatam um arsenal de naturalizações que recobrem a identidade nordestina, todavia, a sua “originalidade” está em acrescentá-lo um caráter “nobre”. Uma nobreza que se revela aristocrática, recorrente de um desejo de recuperar a ordem perdida de seu pai e, assim o sertão se impõe como esse “reino”, o reino-reduto de Ariano Suassuna, o reino de suas memórias salvaguardadas como joias raras.

Em linhas gerais, procuramos estabelecer ao longo de nossa reflexão, uma relação entre história e literatura que concentrada no exame de um determinado discurso, buscasse compreendê-lo como uma construção e ao mesmo tempo não se limitasse a ver a obra literária apenas como um espaço documental onde estão expostos certos eventos históricos a serem visualizados pelo historiador.

Entendemos que uma obra literária não é histórica pelos eventos que elenca e reescreve não basta que haja um evento histórico para que a literatura tenha um fundamento histórico. A literatura é histórica por antes de tudo ser uma construção humana, porque releva olhares e falas que dialogam com as realidades históricas que endossam ou questionam; porque tem no escritor um sujeito, um agente histórico, um feitor e ator de histórias, uma individualidade que interpreta e opera sobre o mundo. A literatura é histórica porque a história também é feita de arte, porque as realidades históricas são produzidas e significadas por variadas formas de expressão das quais os homens fazem uso.

A história é escrita por muitas mãos, muitas mentes, muitas ações e muitas visões. Ela está em tudo aquilo que é humano, se espalha pelo espaço, se materializa ou mesmo silencia. Para a humanidade a história pode ser uma forma de “se explicar”, de não se deixar esquecer, de ler-se no ato de conectar tempos e experiências. Para o historiador, ela implica numa busca inesgotável por tornar toda dúvida uma possível matéria de conhecimento. Por esse motivo, a história que o historiador faz é movida pela “significação” e, conseqüentemente, uma história que pretende explorar os espaços em suas variadas e possíveis formas, é aquela que também se perturba e se intriga com o jogo de significados.

Imersos numa *luta de representações*, sujeitos e espaços protagonizam nas tramas de produção de identidades. Rivalizando um lugar de fala, uma autoridade, uma verdade, uma significação que julgam e defendem como fiel ao espaço, sujeitos de variadas épocas tecem suas representações ambicionando torná-las *a representação*, o rosto, a identidade do espaço.

Ao forjarem uma suposta identidade espacial coletiva, estes sujeitos na verdade tramam e representam a si próprios, inventando uma inteligibilidade do outro que em grande medida se confunde com a inteligibilidade de si. Os sujeitos e seus desejos inscrevem nas páginas da história uma visão de espaço para ao mesmo tempo escreverem ao seu modo a sua própria história.

Esta foi a perspectiva na qual buscamos sustentar a nossa investigação acerca da representação do sertão construída por Ariano Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino*. Diante de nós, tivemos um problema espacial que repousa no seio de um pensamento polêmico e conflitante ao mesmo tempo em que se demonstra revelador. Nesta cena, muitos *rastros* nos permitem notar o sertão como um reino — O Reino de Suassuna.

O sertão como um “Reino” é o fechamento da representação do espaço-sertão no *Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. A invenção deste reino nada mais é do que uma forma de operar a realidade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife: FJM, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **O Teatro da história**: os espaços entre cenas e cenários. Natal: 2005. 11p. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/durval>> Acesso em: 25 de fevereiro de 2007.

AMADO, Janaína. **Região, Sertão, Nação**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p. 145-151.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: _____. **À beira da falésia**: A história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRES, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3ª edição. 2002.

_____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”**. Dissertação de Mestrado. São Paulo/SP: Universidade de São Paulo, 2006.

FARIAS, Sônia Lúcia R. **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: **Ditos e Escritos**. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 411-422.

GREENBLATT, Stephen. **Possessões Maravilhosas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

HERMANN, Jacqueline. **No Reino do Desejado** – A Construção do Sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 4ª edição, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª edição. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2003.

LEITE, Antônio Ático de Souza. **Memória sobre a Pedra Bonita e o Reino Encantado na Comarca de Villa Bella, província de Pernambuco**. Revista do Instituto Archeologico e Geographico de Pernambuco, Recife, v. 11, p. 217-249, dez. 1903.

LIND, Georg Rudolf. **Ariano Suassuna: romancista**. In: Colóquio de Letras. Nº 17, Lisboa, 1974.

_____. **Recensão crítica a Ariano Suassuna: Romance d'A Pedra do Reino** (Zur Verarbeitung von Volks- und Hochliteratur im Zitat, de Ray-Güde Mertin) In: Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, n.º 57, Set. 1980, p. 97-98.

LINS, Juliana; VICTOR, Adriana Victor. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2007.

MAIOLI, Juliana Bevilacqua. Aspectos da literatura de cordel em A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. Dissertação de Mestrado. Assis/SP: Universidade Estadual Paulista, 2008.

MARINHEIRO, Elisabeth. **A intertextualidade das formas simples (aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino)**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial**. Tese de Doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) **Discurso e Memória em Ariano Suassuna**. São Paulo: Paulistana, 2007.

MELLO, José Octávio de Arruda. **História da Paraíba**. João Pessoa: A União, 2002.

MORAES, Maria Thereza Didier. **Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife/PE: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida L. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro.” In: _____. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2000.

PRADO, Maria Lígia Coelho. “Natureza e identidade nacional na América.” In: _____. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo, EDUSP, 1999.

REIS, José Carlos. **História e Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda de poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHWARTAMAN, Simon. **Formação da comunidade científica brasileira**. São Paulo: Editora Nacional – FINEP, 1979.

SEVCENKO, Nicolau. **A Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SHILS, Edward. **Centro e Periferia**. Lisboa: Difel, 1992.

SILVA, Bianca Nogueira da. **O ser e o fazer: os intelectuais e o povo no Recife dos anos 1960**. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2010.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, Organização e Prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Ao Sol da Prosa Brasileira**. Depoimento. Cadernos de Literatura Brasileira nº 10: Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

_____. **Juscelino e 64.** Coluna Tendências e Debates. Folha de São Paulo. 23 de outubro de 1980a.

_____. **Nacionalismo e Linha Dura; Vargas, a UDN e 64.** Coluna Tendências e Debates. Folha de São Paulo. 31 de outubro de 1980b.

_____. **Seleção em Prosa e verso.** Organização, estudos e notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **Socialismo e Trabalhismo.** Coluna Tendências e Debates. Folha de São Paulo. 06 de outubro de 1980c.

_____. **O Movimento Armorial.** Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

_____. **O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana.** Rio de Janeiro/RJ: José Olympio, 1977.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **Uma Mulher Vestida de Sol.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações.** Tese de Doutorado. Brasília/DF: Universidade de Brasília, 2007.

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

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: fábrica de ideologias.** Campinas/SP: Unicamp, 1997.

VALENSI, Lucette. **Fábulas da Memória - A Gloriosa Batalha dos Três Reis.** 1ª edição. Lisboa: ASA, 1996.

VASSALO, Ligia. **O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VENTURA, Leonardo Carneio. **Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial.** Dissertação de Mestrado. Natal/RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

VOGADO, Eguimar Simões. **Metaficção e história na espiral narrativa de Ariano Suassuna: leitura poético-alegórica do Romance d'A Pedra do Reino.** Tese de Doutorado. Araraquara/SP: Universidade Estadual Paulista, 2008.