

Giuliarde de Abreu Narvaes

O imaginário sertanejo no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*: memória e invenção em uma imagística quadernesca

São José do Rio Preto

2014

Giuliarde de Abreu Narvaes

O imaginário sertanejo no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*: memória e invenção em uma imagística quadernesca

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto

2014

Narvaes, Giuliarde de Abreu.

O imaginário sertanejo no Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta : memória e invenção em uma imagística quadernesca/ Giuliarde de Abreu Narvaes.-- São José do Rio Preto, 2014
161f.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira– História e crítica. 2. Ficção brasileira - Séc. XX - História e crítica. 3. Imaginário. 4. Memória na literatura. 5. Cultura popular. 6. Suassuna, Ariano, 1927-2014 -Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta– Crítica e interpretação. I. Amorim, Orlando Nunes de.II.Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.
CDU – B869-311.9.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Giuliarde de Abreu Narvaes

O imaginário sertanejo no *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*: memória e invenção em uma imagística quadernesca

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

UNESP – São José do Rio Preto

Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Diana Junkes Bueno Martha

UNESP – São José do Rio Preto

Prof^ª. Dr^ª. Juliana Santini

UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto

27 de agosto de 2014

RESUMO

O imaginário caracteriza-se, entre outras acepções, como um conjunto de produções mentais ou transformadas em obras artísticas, que possuem como base imagens visuais e linguísticas, sendo estas responsáveis por atribuir coerência e dinamismo ao conjunto. Neste trabalho, estudamos o imaginário ficcional no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, obra do escritor paraibano Ariano Suassuna, observando a profícua comunhão entre as imagens advindas, ora das raízes populares da cultura nordestina, ora de uma diversidade de outras obras pertencentes ao cânone da cultura erudita ocidental. Romancista, poeta e criador de uma nova dramaturgia nordestina, Ariano Suassuna foi, também, idealizador do Movimento Armorial, iniciado em Recife, no ano de 1970. Esse Movimento resulta um projeto cultural único, comprometido com a associação de diferentes artes, de modo a relacionar a produção popular e a erudita. No percurso que empreendemos pela obra de Suassuna, destacamos o *Romance d'A Pedra do Reino*, antes de tudo, como um compêndio narrativo do ideário Armorial, e tal prerrogativa tornou-se um dos nossos itinerários na travessia crítica do romance. Neste trabalho, propomos pensar o que é e como se constitui o imaginário no contexto de uma obra ficcional, percebendo, especificamente, a presença do narrador como uma consciência imaginante capaz de determinar forma e substância às imagens coligidas em sua ação imaginativa (narração). Com o estudo das memórias eruditas, populares, individuais e coletivas, mobilizadas na composição de um imaginário sertanejo, pudemos verificar, no contexto do *Romance d'A Pedra do Reino*, a fusão e a figurativização estética de diferentes fontes memoriais, responsáveis por constituírem um substrato necessário e fundamental à composição do *Romance*. Destacamos, ao fim da pesquisa, a compilação de uma tradição erudita e popular em diferentes gêneros textuais e não textuais (versos, xilogravuras, citações), dispostos em uma teia de significações singulares, apenas tornada possível pela escolha do gênero romance como suporte literário.

Palavras-chave: Romance. Imaginário. Memória. Imaginação. Cultura sertaneja.

ABSTRACT

The imaginary is characterized, among other acceptations, as a set of mental productions that turns into artworks. The visual and linguistic images from the our imaginary are responsible for assigning coherence and dynamism to set. In this research we study the fictional imaginary in *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, written by Ariano Suassuna a brazilian writer from Paraíba. In his creation it's possible to note the fruitful communion between the images that comes sometimes from the popular roots of northeastern culture, sometimes from a diversity of other works belonging to the canon of western classical culture. Novelist, poet, and creator of a new northeastern dramaturgy, Ariano Suassuna was also creator of the Armorial Movement, that started in Recife, in 1970. So we believe this movement results in a unique cultural project, engaged with the matchup of different arts, so relate the popular and erudite production. On route that we undertake through this Suassuna creation, we highlight the *Romance d'A Pedra do Reino*, first of all, as a narrative compendium of Armorial ideas, and this prerogative has become one of our itineraries in the critical crossing along this novel. In this work, we propose to think what it is and how it is the imaginary in the context of a fictional work, specifically we also realizing the presence of the narrator as an imaginative consciousness able to determine the form and substance to the images collected in its imaginative action (narration). So, with the study of erudite, popular, individual and collective memories, we mobilized the composition of a backlander imaginary. We also observed, in *Romance d'A Pedra do Reino's* context, the fusion and a figuratively aesthetics from different sources memorials. They are like a fundamental substrate necessary to the Novel composition. We highlight, at the end of the research, compiling an erudite and popular tradition in different textual genres and non-textual (verses, xylographs, quote), placed in a web singular meanings, only made possible by the choice of the genre of novel as a literary medium.

Keywords: Novel. Imaginary. Memory. Imagination. Popular culture.

*Em memória de Antal Barsai, meu amigo
e Ariano Suassuna, nosso poeta e gênio da raça brasileira*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antonio Narvaes Romera e Sueli Maria de Abreu Narvaes, pelo carinho da convivência, pela dedicação e amparo em tempos difíceis e pelas alegrias e sorrisos em tempos bons.

Aos queridos amigos Christian Jhulian Quesada, Paulo Victor Pierini e Fernando Henrique Mendes, pelas conversas versadas em afeto e inspiração.

À querida amiga Arlete Aparecida Mathias, pela ajuda tão generosa que veio de passagem e providencialmente. Sou eternamente grato.

À querida amiga Danytiele Cristina Fernandes de Paula, pelo sossego de uma amizade sincera.

À querida amiga Tailene Munhoz Barbosa, pela generosa e solícita disposição de todas as horas.

Ao prezado Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, por gotejar neste trabalho, em doses certas e dedicadas, a generosidade dos gestos e a sabedoria das palavras.

Ao CNPq, que concedeu a bolsa para a realização deste trabalho

Aos professores doutores Márcio Scheel, Diana Junkes Bueno Martha e Juliana Santini, pelos generosos e prestigiosos comentários nas bancas de qualificação e defesa.

A todos aqueles que permanecem guardados com carinho nas cochambranças do coração e nos lapsos da memória.

E à querida Tainara Regina Schiavo, pela presença essencial em todos os meus dias.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O IMAGINÁRIO SERTANEJO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO.....	18
1.1 No reino do imaginário.....	18
1.2 Outras determinações do imaginário.....	20
1.3 Breve leitura de uma passagem do Romance a partir da poética de Bachelard.....	24
2. OS SÍMBOLOS DE DEUS, DO REI E DO PAI: SANGUE DERRAMADO SOBRE AS PEDRAS DO IMAGINÁRIO.....	31
2.1 O imaginário simbólico do sertão ficcional.....	31
2.2 Proposições a uma fenomenologia do imaginário.....	42
2.3 A metafísica poética de Giambattista Vico.....	53
2.4 O reino do imaginário no Sertão do Cariri.....	72
3. MEMÓRIA E INVENÇÃO EM UMA IMAGÍSTICA QUADERNESCA.....	77
3.1 Memória e imagem ficcional.....	77
3.2 O tempo da memória na ficção.....	82
3.3 Uma heráldica de sangue e de poesia: proposta de uma estrutura quadernesca para o imaginário sertanejo no Romance d'A Pedra do Reino.....	85
4. QUARTÉIS VERTICAIS: TRANSFORMAÇÕES E TRANSGIFURAÇÕES IMAGÉTICAS A PARTIR DE UMA MEMÓRIA ERUDITA E UMA MEMÓRIA POPULAR.....	92
4.1 Figurações e transfigurações de um passado literário: processos de rememoração e transcrição de um saber erudito.....	95
4.2 A memória popular no imaginário e no sertão: o contexto da carnavalização no <i>Romance d'A Pedra do Reino</i>	113
4.3. O Romance epopeico popular: plurilinguismo e pluriestilismo como bases da imagística quadernesca.....	131
5. QUARTÉIS HORIZONTAIS: COMPOSIÇÃO DA IDENTIDADE QUADERNESCA A PARTIR DA MEMÓRIA INDIVIDUAL E DA MEMÓRIA COLETIVA.....	141
5.1. A função do imaginário sertanejo na formação de uma identidade quadernesca.....	141
5.2. O individual e o coletivo na formação de uma identidade quadernesca.....	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	158

Introdução

“A obra está no imaginário”, afirma o sociólogo francês Pierre Francastel, na introdução de sua obra *A realidade figurativa*. Neste livro, em que propõe uma epistemologia da imaginação artística a partir de um conceito de estrutura próprio à sociologia da arte, Francastel analisa a obra de arte como produto de uma problemática do imaginário. Para o autor, toda forma criativa não se liga apenas a um determinado momento histórico, as obras de arte também resultam de uma atividade original do espírito, o pensamento estético, e constituem-se como “complexos de reflexão e de ação que permitem observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas.” (FRANCASTEL, 1982, p. 4).

Segundo o sociólogo, a obra engendra por si mesma o meio que possibilita sua comunicação, organizando-se, portanto, como sistema que permite a conquista de uma sabedoria universal tornada comum a toda humanidade. Para Francastel, o artista cria estruturas artísticas que permitem à sociedade tomar consciência dela mesma e comunicar a outras suas hipóteses (Cf. FRANCASTEL, 1982, p. 16).

Neste trabalho, a perspectiva segundo a qual abordamos o estudo do romance é solidária às proposições de Francastel. Objetivamos uma compreensão do processo de construção narrativa, focalizando a presença criativa do narrador e de sua consciência imaginante para a composição do imaginário ficcional. Esse imaginário, singular enquanto obra de ficção, universaliza-se por sua própria potencialidade reelaborativa, despertada ao primeiro contato com um outro imaginário, o imaginário do leitor. Na situação de leitura, momento de interação entre o leitor disposto e a obra aberta, há dois imaginários que dialogam e se imaginam no ato de leitura.

Para Francastel, “a arte nos informa, em suma, mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente.” (FRANCASTEL, 1982, p. 17). Neste trabalho, a proposta que fazemos é a de pensar, em um primeiro momento, o que é e como se constitui o imaginário no contexto de uma obra ficcional, tratando, especificamente, da presença do narrador como uma consciência imaginante capaz de determinar forma e substância às imagens coligidas em sua ação imaginativa (narração), transfiguradora de imagens preexistentes na memória (aptidão narrativa de base), que não só pertence ao próprio indivíduo que imagina, mas a toda uma sociedade, com a qual o indivíduo se relaciona e compartilha de um imaginário atualizado pela cultura.

A perspectiva de análise e toda a articulação teórica empregada para suprir tal demanda analítica originam-se e fundamentam-se na e pela obra ficcional escolhida como corpus deste trabalho: o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do escritor paraibano Ariano Suassuna. No segundo momento desta pesquisa, voltamo-nos prioritariamente para a análise e a interpretação de certas especificidades da relação entre imaginário e memória, encontradas na leitura do *Romance*.

Romancista, poeta e criador de uma nova dramaturgia nordestina, Ariano Suassuna é, também, idealizador do Movimento Armorial, iniciado em Recife, Pernambuco, no ano de 1970. Contando com concertos realizados pela Orquestra Armorial e exposições de artes plásticas itinerantes, o movimento é, atualmente, mantido por um grupo de artistas pernambucanos (entre poetas, músicos, escritores, pintores, dramaturgos e escultores). Segundo a pesquisadora Ligia Vassallo, em obra dedicada à presença do teatro medieval na dramaturgia de Suassuna, o Movimento Armorial pretende-se um projeto cultural único, comprometido com a associação de diferentes artes, “de modo a relacionar a produção popular e a erudita.” (VASSALLO, 1993, p. 25).

A arte armorial brasileira, matéria-prima e produto cultural do movimento, tem como traço comum a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do romanceiro popular nordestino (a chamada literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares, também ligados ao romanceiro. Para Vassallo,

A arte armorial parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilografia segundo o ponto de vista da arte popular. O folheto é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, teatral e poético dos versos e narrativas; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras da capa do folheto; o musical dos cantos e músicas que acompanham a leitura ou a recitação do texto. (VASSALO, 1993, p. 26)

Segundo Suassuna, a arte armorial precedeu o próprio movimento, contrariando a forte tendência dos movimentos culturais brasileiros que inspiram a produção de obras de arte pautadas nos ideais do próprio movimento que as legitima. A maioria dos

artistas armoriais estava em profícuo trabalho antes mesmo do lançamento do Movimento Armorial.

O autor explica que o termo *armorial*, de substantivo, passou a ser usado como adjetivo pelo movimento, por sua ligação ao que chama de “esmaltes da heráldica”, apontando para o caráter nítido e puro das bandeiras das cavalcadas, resplandecentes nos festejos, também às pedras que compõem as esculturas do barroco brasileiro e, por fim, aos cantares dos romanceiros, ao toque da viola e da rabeca. O armorial tem sentido primevo na coleção de insígnias de um povo.

Em entrevista para o Programa *Metrópolis* da TV CULTURA, em 6 de dezembro de 1996, Suassuna fala sobre as origens populares que influenciaram o batismo do Movimento Armorial:

No Brasil, a heráldica, que é a arte que cuida das insígnias, é uma arte essencialmente popular. Vê-se sua manifestação nas camisas e bandeiras dos clubes de futebol, na cor azul e na cor vermelha das cavalcadas, dos pastoris, dos autos de guerreiros. (SUASSUNA, 1996)

Segundo Suassuna, “o Movimento Armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa Cultura.” (SUASSUNA, 1975). Postula-se um olhar atento e afetuoso à áspera arte primitiva e ao violento barroco primitivizado da cultura brasileira, verificando nas manifestações populares um modo de criar e interpretar próprio do brasileiro:

Estamos conscientes de que a Arte Armorial, partindo das raízes populares da nossa Cultura, não pode nem deve se limitar a repeti-las, tem de recriá-las e transformá-las. Por outro lado, temos consciência de que, se conseguirmos expressar o que é nosso com a qualidade artística necessária, estaremos seguindo o único caminho capaz de levar à verdadeira Arte universal, – aquela que, partindo do nacional, se universaliza pela boa qualidade. (SUASSUNA, 1975).

Considerada pelo autor como sua obra mais complexa, o *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* é, antes de tudo, um compêndio do ideário Armorial fundado por Suassuna dois anos antes da publicação do *Romance*. E este aspecto será um dos nossos itinerários na travessia crítica pela obra durante a elaboração deste trabalho.

Em entrevista à TVE do Rio de Janeiro, no ano de 1977, Ariano revela:

Se todo trabalho que eu escrevi tivesse que ser destruído e se me dessem para escolher uma [obra] para que essa escapasse à destruição,

não seria *O Auto da Compadecida*, seria *A Pedra do Reino*, onde (sic) eu acho que expressei um número maior de coisas que são fundamentais para mim e para o meu universo ficcional, até para o meu pensamento. (SUASSUNA, 1977).

O Romance d'A Pedra do Reino compõe-se de folhetos, capítulos curtos, cuja estrutura alude aos tradicionais folhetos do romanceiro popular, apresentando títulos longos e desenvolvendo uma variedade de temas e estilos de narração, com predomínio de cenas aventurosas e prolongados diálogos entre as personagens, ocasionalmente interrompidos por extensos monólogos narrativos. Os folhetos encontram-se dispostos em cinco partes: “Prelúdio – A Pedra do Reino”; “Chamada – Os emparedados”; “Galope – Os três irmãos”; “Tocada – Os doidos”; “Fuga - A demanda do Sangral”¹. Nota-se que a escolha da nomenclatura diz respeito às tradições eruditas e populares da música e ao universo das recriações folclóricas de textos canônicos (como a releitura do texto de origem medieval, *Demanda do Santo Graal*, atualizada no contexto do *Romance* como “A demanda do Sangral”).

Quanto às expressões musicais, podemos observar como se articulam organicamente na disposição interna do *Romance*. “Prelúdio” refere-se, na música clássica, a uma composição introdutória, que antecipa outra mais consistente formalmente e que virá em seguida. “Galope” corresponde a estruturas líricas próprias da música folclórica e, dado o caráter popular e cavalheiresco dos folhetos que compõem esta parte, antecipa ao leitor o tom e a temática dos episódios. “Tocata” e “Fuga”² retomam definições da música clássica: aquela ligada ao período barroco e esta fazendo alusão a uma composição polifônica composta como contraponto imitativo, característica que realiza um diálogo pertinente com o subtítulo popularesco que também aparece nesta parte final.

Na narrativa quadernesca³ que estrutura o *Romance d'A Pedra do Reino*, o discurso heterogêneo e intertextual atualiza a palavra dos cantadores populares, atribuindo aos diálogos dos folhetos uma astúcia argumentativa liada a um ritmo ágil,

¹ O volume do *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, tomado como *corpus* deste trabalho, corresponde à sua 11ª edição. Diferindo da 7ª edição e anteriores, esse volume consta de partes revistas e ampliadas pelo autor, como é o caso da divisão do *Romance* em cinco partes (livros) nomeadas, comentadas neste capítulo.

² “Fuga” também pode ser compreendida em sua derivação regionalista, que a compreende como restante, o que está à margem, e também o que é ocasional, oportuno (Cf. Dicionário Houaiss, 2001).

³ O termo “quadernesco” será definido entre outros detalhes, um pouco mais a frente neste trabalho. Contudo, podemos dizer que se refere, fundamentalmente, ao discurso do narrador protagonista, Pedro Dinis Quaderna, responsável por articular e organizar em seu discurso a heterogeneidade das vozes dentro da narrativa e a diversidade de estilos mobilizados pelo próprio narrador, dando, desta forma, unidade estilística ao *Romance*.

próprio do improviso poético dos repentistas sertanejos. Essencialmente, resgatam-se, na composição do romance, diferentes dizeres, dialetos e ideologias, num embate dramático característico da prática teatral, tão cara ao escritor e ao próprio narrador do *Romance*. Em seu livro *ABC de Ariano Suassuna*, Braulio Tavares verifica que “a versatilidade verbal do autor lhe permite explorar diferentes vozes narrativas, diferentes registros da palavra escrita, desde o mais simples ao mais erudito.” (TAVARES, 2007, p. 116).

Numa composição paródica e parafrástica, a linguagem sertaneja desenvolve-se com fluência no *Romance*, reinventando estilos, influências estéticas e temas, advindos, ora da cultura erudita ibérica, ora do conhecimento popular e sertanejo. A confluência de estilos e temas que permeia todos os folhetos é aspecto fundamental para as discussões que pretendemos empreender no capítulo quarto deste trabalho.

Por fim, destacamos, como complemento à construção dramática do *Romance*, a expressividade não-verbal das ilustrações em xilogravuras, incluídas de modo dialógico e perfeitamente motivado dentro do contexto ficcional da obra. Para Tavares,

A xilogravura nordestina, da qual o Movimento Armorial se propôs a derivar toda uma estética para as artes visuais, abriu um novo caminho para a literatura de Ariano Suassuna, fornecendo-lhe a inspiração para as ilustrações do *Romance d’A Pedra do Reino* (certamente um dos romances brasileiros em que ilustrações feitas pelo próprio autor mais dialogam com o texto). (TAVARES, 2007, p. 191).

As ilustrações contribuem decisivamente para uma representação mítica e simbólica do imaginário sertanejo construído no *Romance d’A Pedra do Reino*. Incluídas no *Romance* como parte do processo judicial ao qual se submete o narrador, as xilogravuras têm origens populares, como destaca Tavares. Sua confecção artesanal é atribuída, pelo narrador, a um sertanejo, Taparica Pajeú-Quaderna, xilógrafo, entalhador, capista de folhetos de cordel e irmão do protagonista. As xilogravuras remetem aos “emblemas”, ligados aos símbolos heráldicos, insígnias e brasões, às grafias armoriais inspiradas nos ferros de marcar gado e às cartas de baralho, estreitamente ligadas a representações aristocráticas e místicas reinventadas ao longo do *Romance*.

Compondo um fantasioso e alegórico imaginário plástico, as ilustrações xilográficas, entretidas à narrativa épica do narrador, são de fundamental importância para a composição estética de um imaginário sertanejo que dispõe, em justaposição,

elementos oriundos de uma memória erudita e de uma memória popular, aspecto que buscamos demonstrar nos capítulos finais deste trabalho.

Ariano Suassuna trabalhou no *Romance d'A Pedra do Reino* durante treze anos e nota-se que um dos aspectos da complexidade do *Romance* é sua capacidade de agregar os principais aspectos da arte amorial (a música, a palavra e a imagem), o que o faz erudito, sem prescindir das bases populares da cultura, que aqui se encontram em alto grau de modalização artística, universalizada pela qualidade que concentra enquanto obra ficcional, aspecto precípua à toda grande obra, e que esperamos ser constantemente reiterado durante as reflexões desta pesquisa.

No *Romance d'A Pedra do Reino*, Ariano Suassuna funde os elementos constituintes das raízes culturais nordestinas (o lirismo improvisado do cordel, a etnologia imagética das xilogravuras, o carnavalesco e o risível do teatro popular) com os elementos que compõem a memória artística e literária da tradição intelectual brasileira e estrangeira, afeita ao cânone e às inúmeras influências da cultura erudita ocidental. Tomando o espaço do nordeste rural como palco para a encenação de uma épica mambembe, Suassuna apresenta, como regente de um extravagante universo ficcional, a figura errante do engenhoso rapsodo fidalgo-sertanejo, D. Pedro Dinis Ferreira Quaderna, cuja imagística heráldica realiza, por meio do jogo dramático, do falsear poético dos fatos históricos e literários, e da conjunção de raízes genealógicas, telúricas e culturais, o que denomina “romance-enigmático de crime e sangue”.

Com seu idealismo mitificador, Quaderna reivindica para si o romântico epíteto de gênio da raça brasileira, buscando, através de seu imaginário sertanejo, decifrar o passado histórico-mítico do qual é herdeiro de sangue, e, profeticamente, engendrar uma grandiosa epopeia em estilo régio capaz de reunir, na representação heroica e alegórica do povo e da história nacional, suas origens indígena, negra e aristocrática portuguesa, concretizando, deste modo, o ideário da nacionalidade brasileira. Desejando ser Rei, e ao mesmo tempo jogral, Quaderna enuncia sob a égide da imaginação criadora, ato que lhe permite transfigurar a realidade ficcional, sacralizá-la, expressar o sertão de dentro de si mesmo, como um sertão mítico que se encontra ordenado pelos próprios signos literários.

Este trabalho divide-se em duas partes e compreende um total de 5 capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “O imaginário sertanejo no *Romance d'A Pedra do Reino*”, apresentamos as primeiras reflexões sobre o imaginário enquanto proposição teórica, ressaltando algumas das suas determinações, encontradas nas obras de Gilbert

Durand, Jean-Jacques Wunenburger, Gaston Bachelard, Edgar Morin, entre outros. Composto um quadro conceitual dos principais elementos teórico-metodológicos que embasam o trabalho de pesquisa, passamos para um breve exercício analítico, mobilizando, na leitura e interpretação de passagens do *Romance*, alguns dos conceitos apresentados no capítulo.

No segundo capítulo, “Os símbolos de Deus, do Rei e do Pai: sangue derramado sobre as pedras do imaginário”, tratamos dos conceitos ligados à imaginação simbólica e suas implicações analíticas, observando-a como constructo que fundamenta e atribui valor universal à ação narrativa do narrador e protagonista do *Romance*. A fim de compreender o lugar da obra de ficção no imaginário e o lugar do imaginário na obra de ficção, seguimos com a leitura da obra de Jean-Paul Sartre, *O Imaginário*, em que o filósofo fundamenta suas teses acerca de uma fenomenologia da imaginação, permitindo-nos pensar o imaginário como um irreal que ultrapassa o real, como movimento transcendental de uma consciência imaginante. Ainda neste capítulo, introduzimos a leitura de *Princípios de (uma) Ciência Nova*, de Giambattista Vico, pensador napolitano do século XVIII. Nesta obra, encontram-se as bases conceituais para o que Vico determinou como as três idades constitutivas da história evolutiva da humanidade, a saber, a idade dos deuses, dos heróis e dos homens. Dada a proeminência do caráter medieval presente no imaginário romanesco, pudemos concebê-lo em profícua correspondência com o “tempo heroico da história da humanidade”, como proposto por Vico.

Concluindo este segundo capítulo e a primeira parte do trabalho, tratamos das características específicas que o vocábulo “sertanejo” assume em sua relação com o imaginário, apontando para algumas referências externas ao *Romance*, como a própria paisagem do Sertão do Cariri e o pensamento sócio-político do escritor Ariano Suassuna.

Abrindo a segunda parte do trabalho, o terceiro capítulo, “Memória e invenção em uma imagística Quadernesca”, visa apresentar os fundamentos teóricos necessários a uma perspectiva acerca da memória, articulando considerações pertinentes à proposta de análise do *Romance d’A Pedra do Reino* como composição narrativa de imagens plásticas e moventes, articuladas pela imagística épica, lírica, barroca e romanesca de um narrador rapsodo e diascevista da cultura erudita e popular e da tradição sertaneja do Cariri. Neste capítulo, procuramos construir os alicerces para os capítulos seguintes, nos quais demonstramos a presença de uma estrutura quadernesca na composição

imagística do *Romance*, realizando de modo articulado e heráldico a figuração das quatro memórias, determinadas anteriormente, no mesmo capítulo: *memória erudita*, *memória popular*, *memória individual* e *memória coletiva*.

Os últimos capítulos, “Quartéis verticais: transformações e transfigurações imagéticas a partir de uma memória erudita e uma memória popular” e “Quartéis horizontais: composição da identidade quadernesca a partir da memória individual e da memória coletiva”, refletem um momento de análise e interpretação do *Romance*, tomado como constructo narrativo articulado ao movimento armorial e aos elementos que o constituem (como visto anteriormente, nesta introdução).

No capítulo quarto, tendo como fundo o caráter épico assumido pelo discurso do narrador, trataremos das confluências e correspondências entre os elementos constituintes de uma memória erudita e de uma memória popular, privilegiando o estudo das intertextualidades, paródias e pastiches presentes no *Romance*. Apropriando-nos dos estudos de Mikhail Bakhtin, em obras como *Questões de literatura e de estética* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, transitamos entre algumas passagens que trazem reinvenções de poemas eruditos e canções populares, paródias e releituras de registros históricos e proposições filosóficas, procurando demonstrar a justaposição de elementos constituintes de um subtrato memorialístico pré-existente e vinculado ao imaginário ficcional.

No quinto e último capítulo, à luz de alguns pressupostos psicanalíticos apresentados por Jacques Lacan em seus *Escritos* e no ensaio “Tópica do Imaginário”, trataremos uma reflexão final acerca da intenção imaginária do narrador e sua relação simbólica com a linguagem romanesca. Verificaremos o lugar e as determinações do narrador na economia do *Romance*, observando algumas de suas inserções no registro do imaginário sertanejo, demonstrando, deste modo, como sua ação imaginante, enquanto construção discursiva destinada a “um outro”, atua na formação de seu próprio ser no imaginário. Para Lacan, é no trabalho de reconstituição da obra para “um outro” que se percebe uma forma de manifestação de um “eu” em devir (cf. LACAN, 1978, p. 116). Tais determinações acabarão por implicar, por fim, uma perspectiva subjetiva para a construção da realidade ficcional no *Romance d’A Pedra do Reino*.

1. O imaginário sertanejo no *Romance d'A Pedra do Reino*

“Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.”
(Fernando Pessoa, “O infante”, in *Mensagem*)

1.1 No reino do imaginário

Em setembro de 1972, após dois anos do lançamento do Movimento Armorial e um ano após a publicação de seu *Romance d'A Pedra do Reino*, Ariano Suassuna escreve, na revista *Cultura* do MEC, um pequeno artigo intitulado “Cinema e Sertão”. No início desse artigo, o autor faz a seguinte observação:

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

Não seria o cinema, antes de tudo, a expressão mais exata e moderna do que seja ficção? E como ficção, o cinema é uma técnica do imaginário (Cf. METZ, 1980). Neste estudo, contudo, não objetivamos uma conceitualização do imaginário a partir da arte cinematográfica, mas o estudo do Sertão epopeico e mítico elaborado na ficção romanesca de Suassuna, que se põe como fundamento para o reino do imaginário no qual pretendemos adentrar. Por estas outras veredas sertanejas, descortinadas pelo autor paraibano no palco de sua prosa, empreenderemos nosso caminho de devaneio e meditação.

Doravante, neste primeiro capítulo, como prelúdio para os passos seguintes da exegese pretendida, dispomo-nos à reflexão sobre algumas determinações do imaginário, buscando compor, deste modo, um quadro conceitual dos principais elementos teórico-metodológicos que fundamentam nosso trabalho.

Jean-Jacques Wunenburger, filósofo francês e discípulo de Gilbert Durand, verifica que, dentro do uso corrente do termo pelas ciências humanas, o imaginário, como categoria, abarca um conjunto bastante flexível de componentes: “fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção são várias expressões do imaginário de um homem ou de uma cultura.” (WUNENBURGER, 2007,

p. 7). Metodologicamente, verificamos que, de fato, não nos privaremos de mobilizar muitas dessas expressões do imaginário na leitura da obra literária. Segundo o autor, no século XX, a valorização do imaginário como escolha lexical justificou-se pela insatisfação com o vocábulo “imaginação”, que é entendido como faculdade psicológica de engendrar e organizar imagens. Segundo uma nova perspectiva, não psicologizante, de estudo das produções imagéticas, suas propriedades e seus efeitos, empreendida pelas ciências humanas, o mundo das imagens, ou imaginário, passou, então, a prevalecer sobre sua formação psicológica.

Desde meados do século XX, fundamentaram-se as principais teorias modernas do imaginário, contando com contribuições de pensadores como Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss, Paul Ricoeur, Gilbert Durand, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, entre outros. Neste período, fruto de uma filosofia do espírito e das problematizações do mundo sensível e suas representações, o imaginário humano, individual e coletivo, passou a ser descrito por uma sistemática arraigada nas mais antigas metafísicas ocidentais. Tais opiniões e métodos também são herdeiras de uma tradição filosófica do imaginário, originada em meados do século XVII, a qual “apreende a imaginação como uma atividade de produções de ficções, que encontra sua legitimidade principal no domínio da arte.” (WUNENBURGER, 2007, p. 16).

No contexto das vertentes modernas de compreensão do imaginário, interessamos mais os autores que, posteriores a uma linha estruturalista de pensamento, embasaram seus estudos em uma fenomenologia comprometida com a primazia do sensível sobre o racional, o que está de acordo com a perspectiva que assumimos, e que tem por base os princípios preconizados pelo filósofo napolitano Giambattista Vico (séc. XVIII), que distingue os campos do imaginário poético e da metafísica:

a razão poética determina ser impossível que alguém seja poeta e metafísico igualmente sublime, por que a metafísica abstrai a mente dos sentidos, a faculdade poética deve emergir toda a mente nos sentidos. A metafísica se alça até aos universais; a faculdade poética deve aprofundar-se dentro dos particulares. (VICO, 1979, s/p.)

Wunenburger, por sua vez, chama a atenção para a importância em verificar que a natureza do imaginário não se restringe a uma terminologia ou tipologia, mas resulta de um estudo contextual indissociável dos métodos modernos do estruturalismo, da fenomenologia e da hermenêutica.

O imaginário tende a oscilar entre duas concepções fundamentais, e devemos nos posicionar frente a elas. Na interpretação da obra literária à qual nos propomos, não consideramos um *imaginário restrito*, que, nos termos de Wunenburger, “designa o conjunto estático dos conteúdos produzidos por uma imaginação.” (WUNENBURGER, 2007, p. 13). Esta concepção de imaginário o compreende como um tecido de imagens passivas, neutras e negativas, sem existência verdadeira (só na imaginação haveria criação). Tomaríamos, desta forma, a memória, parte importante desse imaginário, como um conjunto de lembranças passivas.

É sobre um *imaginário ampliado* que buscamos alicerçar nossas reflexões. Ao adentrarmos o reino do imaginário literário, não estamos lidando, no sentido bergsoniano dos termos, com um sistema estático e fechado, mas com um sistema dinâmico e aberto. Segundo Wunenburger, o *imaginário ampliado* integra a atividade imaginativa (imaginação), “designa os agrupamentos sistêmicos de imagens na medida em que comportam uma espécie de princípio de auto-organização, de autopoietica, que permite abrir sem cessar o imaginário à inovação, a transformações, a recriações.” (WUNENBURGER, 2007, p. 13-14). Deste modo, encontramos em Wunenburger uma definição prévia de imaginário que acreditamos satisfazer nossa perspectiva de estudo. Para o autor, o imaginário é, portanto,

um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados. (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

No *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, propomo-nos ao estudo do modo como ocorre a fusão dos elementos constitutivos de um imaginário sertanejo por meio da própria atividade criativa que o origina (a imaginação), destacando, nesse imaginário literário, sua capacidade integradora, seu dinamismo organizador e sua potencialidade combinatória, responsáveis pelo valor poético que as imagens, os símbolos e o mito assumem quando transladados para o campo lúdico da linguagem.

1.2. Outras determinações do imaginário

Realizando um estudo antropológico sobre o cinema como um fenômeno captado em sua plenitude, Edgar Morin, sociólogo e filósofo construtivista francês, oferece-nos,

em *O Cinema ou o homem imaginário*, algumas outras elucidacões relevantes para as determinacões do imaginário. Partindo de uma concepçã de realidade como constructo do espírito humano, Morin se mostrará em acordo com o pensamento de Pierre Francastel, para quem a Arte é resultado de uma atividade original do espírito humano. Segundo Edgar Morin,

entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente, todas as ficções. (MORIN, 1970, p. 95-96).

A realidade objetiva, exterior ao ser, está contida na imagem, seu estrito reflexo, ao passo que esta, mesmo em contradicção com a extravagância imaginária, não deixa de ser consumida pela magia imagística. O imaginário é capaz de enfeitiçar a imagem, embebendo-a dos poderes subjetivos que a vão “deslocar, deformar e projetar para a fantasia e para o sonho.” (MORIN, 1970, p. 96). Compreendemos que não apenas no cinema, como especifica Morin, mas em quaisquer representacões no campo da ficção, a imagem objetiva e sensitiva do mundo, enquanto matéria ou corpo da linguagem, passa, então, no imaginário, a aparentar-se com as imagens do sonho – “museu imaginário do nosso pensamento em infância” (MORIN, 1970, p. 96).

De certo modo, Morin nos conduz a uma releitura de Sigmund Freud. Em *Interpretaçã dos Sonhos*, o médico vienense propõe um método de análise do imaginário “noturno”, ou seja, um imaginário do sonho, cuja decomposiçã dos elementos pode contribuir para a descoberta de significacões ocultadas ou dissimuladas por conteúdos imagéticos pouco verossímeis. Trata-se, portanto, da análise de um imaginário que fabula, que se constitui da representaçã de imagens inventadas. Para Freud, as representações inconscientes são também denominadas “representações de coisas”, por traduzirem-se em imagens acústicas, táteis e, principalmente, visuais de “coisas ou pedaços de coisas impressas no inconsciente” e que constituirão a matéria com que se moldam os sonhos (cf. NASIO, 1995, p. 22). A pulsão, energia que dirige o psiquismo à procura do prazer instantâneo e absoluto (alívio para as tensões psíquicas), investe sobre tais representações, fazendo com que o imaginário onírico funcione segundo mecanismos de deslocamento e condensaçã, garantindo, deste modo, a circulaçã livre da corrente pulsional no inconsciente.

O imaginário ficcional possui mecanismos análogos aos propostos por Freud em sua obra. Composto-se dos mesmos constituintes fabulescos dos sonhos (tempo, espaço, personagens e ação), a imagética na representação ficcional molda-se, conforma-se, deforma-se e reinventa-se por meio dos efeitos semântico-metafóricos (condensação) e sintático-metonímicos (deslocamento) próprios da linguagem poética⁴, os quais, quando interpretados, numa investigação dos efeitos de sentido subjacentes à representação, podem desvelar as motivações subjetivas do sujeito imaginante, aquele que, na obra literária, se faz comunicar por meio das imagens textuais que determinam sua imaginação leitora e criadora do próprio mundo que o envolve. De certa forma, parafraseando Edgar Morin, poderíamos concluir que é através da exegese que encontramos as aspirações, os desejos, medos e receios que, pela imaginação dos narradores e personagens, modelaram as imagens-textos que compõe o imaginário de uma obra literária, passível de ser reimaginado por imaginários que o lêem e refletem-se nele. Para Wunenburger,

o estudo do imaginário como mundo de representações complexas deve, pois, fundar-se no sistema das imagens-textos, em sua dinâmica criativa e sua riqueza semântica, que tornam possível uma interpretação indefinida, e, por fim, em sua eficácia prática e sua participação na vida individual e coletiva. (WUNENBURGER, 2007, p. 12)

Caracterizado como um conjunto de imagens e de narrativas organizadas e combinadas entre si, o imaginário, especificamente o literário, constitui uma forma (obra literária) que busca representar uma totalidade, potencializadora de efeitos de sentido diversos que, mesmo quando descritos seus componentes de modo literal (temas, motivos, cenários ou intrigas), não se restringem a sentidos unívocos, marcados por um local (espaço) ou um momento particular (tempo), mas compõem um tecido representativo, crivado de ambiguidades e analogias, capaz de recobrir uma diversidade de lugares e momentos. Prefigura-se que o imaginário da obra literária (imaginário

⁴ O diálogo entre a psicanálise e os estudos da linguagem estão presentes desde sempre na teoria psicanalítica. Propusemos, nesta passagem, uma tradução semiótica, próxima à perspectiva lacaniana, de alguns conceitos psicanalíticos, verificando que as energias pulsionais investidas sobre as representações imagéticas modificam ou mesmo caracterizam a significação de tais significantes imagéticos. Segundo Nasio, em Freud, “o mecanismo de condensação de energia corresponde à figura da *metonímia*, segundo a qual uma única representação concentra todas as significações; e o mecanismo do deslocamento corresponde à figura da *metáfora*, na qual as representações se vêm atribuir sucessivamente, uma por uma, todas as significações. Observa-se, por outro lado, que essa relação se inverte para Lacan: a condensação é da alçada da metáfora, e o deslocamento, da alçada da metonímia.” (NASIO, 1995, p. 19).

individual), pelo princípio totalizante que estrutura sua significação, quando reinserido no imaginário coletivo do qual compreende suas origens, tende a modificá-lo e ampliá-lo em infinitas determinações.

Propondo uma leitura arquetípica próxima da psicanálise jungiana, e afastando-se de certa passibilidade característica das imagens noturnas do inconsciente freudiano, Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês, ressalta o poder de transformação das imagens quando postas, por uma consciência perceptiva, em contato com a materialidade do mundo exterior. Bachelard, de modo semelhante a Edgar Morin, ao declarar que a imaginação não é a faculdade de formar imagens, mas de deformar as imagens fornecidas pela percepção, observa que, ao retirar as primeiras imagens do universo sensível, profundamente limitado, a imaginação carrega-as de intensidade afetiva e liberta-as. Libertação compreendida como uma ação imaginante que modifica as formas originais das imagens, propondo combinações inesperadas, até aberrantes, entre elas, organizando, de imediato, a relação dessas imagens modificadas com o mundo exterior.

Bachelard assinala que “o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*.” (BACHELARD, 1990, p. 1). Para o autor, graças ao imaginário, a imaginação é inerentemente aberta, expansiva, mediadora da experiência da *novidade* no mundo psíquico: “Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a *uma vida nova*” (BACHELARD, 1990, p. 3. Grifo do autor). Os ensaios sobre a imaginação constituem parte da obra de Bachelard, em que o filósofo se vale da estrutura de uma poética geral para a abordagem epistemológica da imaginação, apreendida especialmente como fonte criadora.

A imaginação como criação de imagens novas (ou deformação de imagens originais) subsiste na essência do ser que, rejeitando uma racionalidade abstrata que tanto repudia as imagens, deixa-se formar pela sobrecarga simbólica que elas encerram, enriquecendo-as em uma vivência poética, que, para Bachelard, atingirá sua completude no devaneio desperto (cf. WUNENBURGER, 2007, p. 18). A onipresença da imagem no psiquismo humano corrobora, portanto, a atribuição de valor ontológico ao imaginário, e, também, a afirmação da criatividade onírica da imaginação, confirmando, nestas constatações desenvolvidas por Bachelard, as determinações de uma sabedoria poética⁵, prefigurada por Giambattista Vico, na relação entre o ser humano e o mundo.

⁵ Mais à frente, em momento oportuno, dedicaremos uma reflexão, a pormenores, à “metafísica poética” proposta por Vico, articulando-a à proposta de estudo que se apresenta neste trabalho.

1.3. Breve leitura de uma passagem do *Romance* a partir da poética de Bachelard

Seguiremos com mais algumas proposições sobre a imaginação na poética de Bachelard, desta vez integrando-as a um breve exercício interpretativo de duas passagens do *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Trata-se de uma leitura prévia e circunstancial do objeto de nossa pesquisa.

A primeira dessas passagens refere-se ao momento em que Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna, narrador e protagonista do romance, realiza uma excursão pelas paisagens áridas do Sertão do Cariri até as serras do condado de Princesa, buscando encontrar as famosas Pedras do Reino, que não seriam, para ele, nada menos que as torres de pedra do castelo soterrado e encantado do reino sertanejo, do qual é herdeiro de sangue:

Naquele primeiro momento, porém, a decepção foi dura. O padre desenhara as duas pedras de frente, uma quase igual à outra, e parecendo ambas, de fato, as torres de pedra da Catedral Soterranha do meu Reino. Acontece que, lá, ficando a gente na posição da gravura, as duas pedras se apresentavam bastante diferentes, uma muito mais larga, e a mais fina com uma torção que, no topo, desfigurava a imagem ideal e gloriosa que eu forjara em meu sangue, durante todos aqueles anos, confiando nas Epopeias que homens conspícuos e acadêmicos tinham escrito. (...). Para surpresa minha, porém, Euclides [Villar] discordou de mim. Achava as pedras, assim paralelas, maciças e de cor férrea, ‘terrivelmente impressionadoras’, talvez porque, sem ter lido antes o que eu lera, nunca esperara demais, nem criara, a respeito delas, as imagens gloriosas, monárquicas e prateadas que eu alimentara em meu sangue. (...). Segundo Villar, assim era o Mundo e assim era a Literatura! Nas coisas do mundo, os “chuviscos de prata” nunca ou raramente existiam, e o “sangue vermelho das pedras, conservado vivo e fresco durante todo o tempo” era sempre, de fato, na mesquinha realidade, simples mijo-de-mocó⁶. Se a gente não mentisse um pouco, “ajudando as pedras tortas e manchadas do real a brilharem no sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino Encantado da Literatura!” (SUASSUNA, 2010, Folheto XXI p. 147-148).

Neste trecho, interessa-nos, por ora, verificar a tensão que se estabelece entre um imaginário subjetivo, construído pela assimilação afetiva e criativa de imagens oriundas de um imaginário literário, também enriquecido pela imaginação, e as imagens

⁶ “Mijo-de-mocó” corresponde a uma expressão sertaneja para “manchas ferrujosas de líquenes secos” (SUASSUNA, 2010, p. 147). Nota-se que a própria expressão escolhida por Quaderna expressa o caráter desmoralizador que a percepção do real imprimia, para ele, à imagem das pedras do reino.

originais, percebidas pela sensação do mundo real que, aos olhos de um indivíduo qualquer, incapaz de (des)figurar a imagem produzida, apresentam-se sóbrias e estáticas, imagens que, para um sonhador, não seriam mais que uma decepcionante percepção sem devaneio.

A ação dramática que encontramos neste trecho do *Romance* permite uma reflexão sobre a “ação imaginante” ou “imaginação”, muito próxima da proposta por Bachelard em seus ensaios. Segundo o filósofo francês,

se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (BACHELARD, 1990, p. 1. Grifo do autor).

No trecho destacado do *Romance d’A Pedra do Reino*, temos duas personagens, Quaderna e Euclides Villar, apresentando dois imaginários de intensidades diferentes. Quaderna, influenciado por um imaginário épico que o concerne, expressa uma imaginação discreta, pois encontra-se excessivamente arraigado nas fontes imaginárias das epopeias literárias, e hesita imaginar a partir da realidade imediata. Nesta passagem, a personagem não realiza a ação imaginante necessária às livres combinações da matéria imagética, pródiga aos exageros do espírito, e decepciona-se com o que vê. Pois, num quixotismo às avessas, o herói recusa-se a exercitar, na realidade imediata, a mesma ação imaginante que, no imaginário épico literário, deformou e transfigurou as “pedras tortas e manchadas” em torres de uma catedral soterrada.

Para Bachelard, a palavra se afirma como o poder criativo das imagens no espírito, e a literatura impõe-se como uma das categorias da imaginação criadora. Enquanto descrição “honestas” do que se vê, presa à presença da matéria encovada sob o fundo estático e ordinário do real (“as duas pedras se apresentavam bastante diferentes, uma muito mais larga, e a mais fina com uma torção”), a imagem definitiva subtrai a potencialidade criativa da imaginação, que movimenta e reordena a imagem no espírito, figurando-a⁷. Quaderna anuncia a incompatibilidade subversiva e degradante do mundo real com seu imaginário epopeico: a imagem descrita “desfigurava a imagem ideal e

⁷ Para compreensão desta passagem, tomamos o verbo “figurar” nas seguintes acepções: “traçar a figura, a imagem não necessariamente fiel de (alguém ou algo); representar; representar alegoricamente; simbolizar, significar.” (HOUAISS, 2001).

gloriosa que eu forjara em meu sangue”. Imaginar caracteriza-se, sobretudo, por um ausentar-se do mundo (Cf. BACHELARD, 1990, p. 3).

Euclides Villar, por sua vez, possuidor de um imaginário destituído de tantos matizes épicos (“nunca esperara demais”), revela um olhar pródigo ao exercício da imaginação. Mesmo não sendo uma ação imaginante tão gloriosa e monárquica como a revelada por Quaderna, traz, no frescor de seu olhar, uma importante lição para o amigo: uma autêntica disposição a imaginar a realidade do mundo.

Na passagem supracitada, “as pedras”, como signo de um elemento percebido no mundo, constituem-se como forma imagética a partir da interação com outros elementos linguísticos que orbitam seu campo sintático-semântico (“paralelas”, “maciças”, “de cor férrea”), fazendo com que a imagem original (ordinária) saia de seu estado de repouso e passe a mover-se por um espaço de significação enriquecido pelas possibilidades dinâmicas de combinação. As pedras, imaginadas por Euclides Villar, figurativizam-se e ganham singularidade ao destacarem-se da realidade e imporem-se em seu imaginário como imagens de equilíbrio, rigor e crueldade⁸. Deste modo, Euclides expressa uma ação imaginante, imprescindível à criação literária, ao ver tais pedras como duplos terrivelmente impressionadores das pedras originais pertencentes ao real. Segundo Bachelard,

A propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo linguístico que essa imagem libera em nós? Como a separamos do fundo por demais estável das recordações familiares? Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. (BACHELARD, 1990, p. 3).

As pedras da serra do condado de Princesa passam a ausentar-se do mundo real quando entram no reino do imaginário e tornam-se imagens figuradas, encantadas pelo poder metafórico da *poiesis*. Para Bachelard, é “a imaginação literária, a imaginação falada, aquela que, atendo-se à linguagem, forma o tecido temporal da espiritualidade e que, por conseguinte, se liberta da realidade.” (BACHELARD, 1990, p. 2). Como num dos inúmeros diálogos em que Sancho Pança buscava compreender o delírio tresloucado

⁸ O vigor e a intensidade das imagens que buscamos evidenciar como produto de uma linguagem altamente metafórica leva-nos a considerar, principalmente, os sentidos figurados que os adjetivos conferem à substância que caracterizam. Neste caso, o adjetivo “férreo” pode derivar os sentidos figurados: “que traz a marca da maldade; cruel, desumano, ferrenho.” (HOUAISS, 2001). Cabe lembrar que as Pedras do Reino foram altar para o sacrifício de mulheres, crianças e cachorros por Dom Ferreira Quaderna, o Execrável, que esperava desencantar o castelo de D. Sebastião lavando com sangue inocente suas torres de pedra.

do amo, Euclides Villar faz notar a Quaderna que o imaginário literário começa com o devir do real, com o exercício de falsear as impressões da realidade imediata para que esta possa vir a transmutar-se em expressividade livre e mágica no reino do imaginário.

Ao falsear as percepções originais, no sentido de fazer-lhes alterações ou propiciar-lhes deslocamentos, a imaginação cria o espaço necessário à mobilidade das imagens e o estabelecimento do imaginário. Ou seja, a mentira ou falsear poético torna-se o recurso pragmático para a ficcionalização dos fatos e das coisas do mundo real e sua duplicação imagética no contexto metafórico da linguagem.

A fim de trazer mais alguns comentários sobre a problemática do imaginário e o projeto hermenêutico de Gaston Bachelard, vejamos agora a segunda passagem do *Romance d'A Pedra do Reino*, escolhida para estimular nossas próximas reflexões. Trata-se de uma peripécia narrada por Quaderna, ocorrida quando ainda estudava no seminário. Parara, certo dia, em uma encruzilhada, ao meio-dia, para descansar. Tirara uma navalha, e afiara-a no couro, tomando nas mãos um espelho que carregava em seu bernal. Percebera que havia arranjado, sem querer, elementos perigosos e evocativos. Quando olhou para o espelho que sustentava à sua frente, vira uma onça atrás de si, mas, ao virar-se, não havia nada:

Naquele dia, porém, vi logo que a Onça que eu avistava era uma típica 'visagem de Espelho', parecida com aquela que o Diabo tinha proporcionado ao Estudante de Salamanca nas estradas poeirentas da Castela espanhola! (...) eu via que a Onça era mesmo formada pelas pedras, o mato, as estradas, o Sol, de modo que, refletida no Espelho diabólico, eu estava envolvido por ela, colocado no próprio campo de pêlos de seu dorso. (...) O pior, porém, é que não se tratava nem de uma Onça digna, uma Onça Malhada (...). Era uma Onça enorme e mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escarminha, uma Entidade malfazeja que, ao mesmo tempo que me envolvia e tragava, era tragada, também, aos poucos, por um Buraco perigoso, oco e vazio, cheio de cinza. (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXI, p. 537-538).

A superfície espelhada e a imagem classificada como “visagem de espelho” tornam-se presenças evocativas para o que buscamos compreender como imaginário ficcional, e remete-nos aos mesmos mecanismos dos quais se apropriou o cinema, enquanto fenômeno mecânico de duplicação da realidade em um sonho que se sonha de olhos abertos. Segundo Morin, “no espelho do cinematógrafo refletia-se o mundo. O cinema dá-nos, não só o reflexo do mundo, mas também o do espírito humano.” (MORIN, 1970, p. 241). Diferindo-se, estruturalmente, do que encontramos no cinema,

a experiência de reflexão com a qual se depara Quaderna, na passagem transcrita, mesmo originada na superfície refletora de um espelho (neste caso, uma espécie de auxiliar mágico-diabólico), resulta em uma imagem assombrosa que se encontra totalmente pertencente aos domínios de seu psiquismo imaginante.

Para Bachelard, um imaginário poético, desejante de metáforas e de alteridades, tende a “abandonar tudo o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina.” (BACHELARD, 1990, p. 3). Uma “visagem de espelho”, por mais assombrosa e aterradora que possa ser sua aparição, é, antes de tudo, para o ser que reflete, uma “miragem que fascina”. Capaz de arrebatá-lo o ser imaginante, advindo do imobilismo contemplativo do objeto real, esta miragem espectral traduz-se em sonho e ficção, cujo caráter transcendental tem como ponto de partida a própria imanência do objeto que lhe serve de matéria. Segundo o filósofo francês, a compreensão das figuras no espírito dá-se por sua transfiguração, sendo a palavra a mediação para a transfiguração na linguagem da ficção: “a palavra é uma profecia” (BACHELARD, 1990, p. 6).

Nessa segunda passagem do *Romance d’A Pedra do Reino*, encontramos um narrador imaginante que, por meio de um procedimento ritualístico e do auxílio de um instrumento “mágico” (uma metáfora para a “palavra”), assimila, às suas impressões mais íntimas, imbuídas de memória e fantasia, um sertão físico de formas dispersas (“pedras, o mato, as estradas, o Sol”), compondo, deste modo, na deformação que sua imaginação promove da percepção do real, uma totalidade imagética, epopeica e mística, dentro dos domínios de seu próprio imaginário sertanejo, no qual encontra, por fim, sua própria posição de ser no mundo (“eu estava envolvido por ela, colocado no próprio campo de pêlos de seu dorso”).

Podemos verificar, numa breve comparação entre as duas passagens narrativas, como o processo de figuração da realidade sertaneja dá-se de modo cada vez mais elaborado no plano de uma ação imaginante. Da recusa à própria capacidade imaginativa, embevecido por um imaginário pregresso, constituído da imagística de valorosos poetas e acadêmicos que o precederam, Quaderna passa ao exercício de um devaneio profundo, quando sua ação imaginante lhe permite ampliar um imaginário sertanejo autêntico, tornando-o autor da própria obra imaginária. A abertura conferida à imaginação faz com que Quaderna comece a agir sobre a realidade do sertão que o circunda e consome.

Na leitura da primeira sequência, encontramos um Quaderna confrontado pela fixidez e esterilidade da paisagem sertaneja ordinária, que se põe em contraste com seu

imaginário fabuloso, tornando-o incapaz de perceber na própria realidade exterior as raízes da imagística literária que traz dentro de si. Naquele momento, o herói sertanejo sonha pouco, pois se vale dos sonhos de outrém. Para Bachelard,

Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho. (...) A unidade de uma paisagem se oferece como a realização de um sonho muitas vezes sonhado (...). (BACHELARD, 1989, p. 5)

Euclides Villar, como discurremos anteriormente, apropria-se das formas do real e permite-se imaginá-las, transformá-las, imprimindo valor estético à paisagem que contempla, cuja impressão terrível determina a imagem espetacular que tal paisagem assume em seu imaginário. Villar ensina que é preciso falsear a realidade sertaneja para alçá-la, de suas formas precárias e imprecisas, a imagens belas e absolutas, aptas a entrar no reino do imaginário literário. Este ensinamento torna-se uma constante na trajetória de Quaderna e faz-se presente no episódio da visagem especular, descrito na segunda passagem retirada do *Romance*.

Estas observações nos permitem ver, a partir do que afirma Bachelard, que o imaginário é constructo imanente ao real, e a ação imaginante do poeta, “eu” que sonha e verbaliza, compõe uma trajetória contínua que o conduz da imanência do real à transcendência do imaginário literário. A imaginação poética⁹ constitui-se processo verbal, dinâmico, ambíguo e dialético de interação do poeta com o mundo, encerrando, no objeto estético produzido e em suas infinitas significações, a ambivalência psíquica fundamental entre o imaginário e o real, vindo a ser, portanto, a expressão mais autêntica e amplificada do psiquismo humano¹⁰.

Segundo Bachelard, “a imagem literária se apresenta em duas perspectivas: a perspectiva de expansão e a perspectiva de intimidade.” (BACHELARD, 1990, p. 274). A imagem poética de uma Onça-mundo, figurada no *Romance* pelo devaneio de seu narrador, é imagem luminosa e totalizadora, representativa das potencialidades de significação que a linguagem literária pode determinar na composição de um imaginário sertanejo profundo e, ao mesmo tempo, expansivo. A imagem felina não só assume a

⁹ Ainda no campo de reflexões sobre o imaginário, o conceito de “imaginação poética” será retomado e ampliado a partir de seu equivalente, “imaginação simbólica”, conceito-chave nas considerações de Gilbert Durand e Paul Ricoeur.

¹⁰ Para Bachelard, “A imagem literária é uma realidade física que tem um relevo especial; mais exatamente, é o relevo psíquico, o psiquismo em vários planos. Ela grava ou eleva. Reencontra uma profundidade ou sugere uma elevação.” (BACHELARD, 1990, p. 260).

perspectiva da intimidade, produto do psiquismo engenhoso de um sertanejo decifrador, como também se expande enquanto figuração de um imaginário sertanejo além de si mesmo:

O pior, porém, é que não se tratava nem de uma Onça digna, uma Onça Malhada (...). Era uma Onça enorme e mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escarninha, uma Entidade malfazeja que, ao mesmo tempo que me envolvia e tragava, era tragada, também, aos poucos, por um Buraco perigoso, oco e vazio, cheio de cinza. (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXI, p. 538)

“Na terra natal materializamos nossos devaneios”, observa Bachelard (1989, p. 9). No trecho transcrito acima, deparamo-nos com um sertão metafórico, mítico, imagem profética cujas formas altamente evocativas redimensionam o Sertão real para o espaço irreal da literatura, iluminado pelos efeitos imagéticos, desveladores de sentidos profundos jamais divisados por uma consciência entorpecida, incapaz de sonhar. As impressões imagéticas dessa Onça-mundo refletem a superação de uma realidade mesquinha e esquecida, ao mesmo tempo que se afirma como amplificação de sua miséria e infortúnio (mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escarninha), imagem diametralmente oposta à beleza idealizada do espírito (Onça Malhada), contudo verdadeiramente bela enquanto grandiosidade estética criada pelo imaginário da poesia, que permite a cada ser humano (re)conhecer o mundo e a si mesmo nesse mundo na produção de suas imagens.

Constatamos, portanto, na ordenação das impressões sertanejas de Quaderna, sua associação lúcida e fraterna com um Sertão humano e universal, pensado e sonhado em sua imaginação poética. Idealizando uma obra capaz de reunir em si toda uma literatura, Quaderna, ao inventar seu próprio sertão, a partir das “conchambranças” de seu imaginário, transfigura em força e monstruosidade épicas as imagens originadas, tanto do tempo passado mantido pela memória quanto do espaço presente composto pela narração, fazendo do falsear das formas estreitas e imprecisas da realidade ficcional o fundamento de sua composição imaginária, épica e transfiguradora. Realiza-se, portanto, a potencialidade simbólica própria à linguagem literária, ampliando, deste modo, a leitura e a compreensão do macrocosmo do sertão nordestino, imagem dialética de beleza e monstruosidade figurada no lúdico e lúcido microcosmo sertanejo do narrador protagonista.

2. Os símbolos de Deus, do Rei e do Pai: sangue derramado sobre as pedras do imaginário

“O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.”

(Fernando Pessoa, “Ulisses”, in *Mensagem*)

2.1. O imaginário simbólico do sertão ficcional

Narrador-protagonista transfigurado pela própria épica romanesca que busca compor, Quaderna pode ser visto como a representação do artista criador tragado e consumido pela força arquetípica¹¹ de sua obra, uma força que nasce do timbre falseador de seu cantar e ressoa como enunciação profética de um *mundo* em devir, composição de símbolos que sintetiza significados indefiníveis e imperceptíveis, dispondo-os em uma significação enigmática e universal.

Em obra introdutória às questões do imaginário, *A imaginação simbólica*, Gilbert Durand ressalta que “o símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério.” (DURAND, 1993, p. 12). O símbolo pertence à categoria do signo, mas não encerra significados verificáveis, ligados a referentes sensíveis. Para Durand, a imaginação simbólica refere-se a um constructo em que “o significado não é *de modo algum apresentável* e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível.” (DURAND, 1993, p. 10).

Seguindo uma perspectiva junguiana de estudo dos símbolos, faz-se necessário destacar, em relação à imagem simbólica, sua qualidade de fazer sensível uma ideia, tornando-a encarnada na materialidade figurativa do signo: “O símbolo é, como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é, também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.” (DURAND, 1993, p. 11).

Gilbert Durand amplia o legado bachelardiano para a teoria do imaginário, e propõe, no nível de uma antropologia geral, a compreensão de uma ação imaginante

¹¹ Segundo Gilbert Durand, “o arquétipo é, pois, uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora das imagens, mas que transvaza sempre as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens.” (DURAND, 1993, p. 56).

transcendental, questionando, por vezes, o antagonismo entre imaginação e razão, existente na poética de Bachelard. Durand entende o imaginário como um “mundo de representações” enraizado dentro de um sujeito complexo, cujas imagens, não redutíveis às percepções e não arbitrárias em seu desenvolvimento, impõe uma lógica estrutural verificável em várias de suas manifestações, como as obras de arte ou os mitos coletivos.

Nas reflexões a respeito das estruturas arquetípicas do imaginário, Durand aponta correspondências entre conceitos ligados à imagem simbólica e a cultura iconográfica própria à litúrgica cristã. Para o pesquisador francês, a imagística dos símbolos configura-se, simultaneamente, pela *anamnese*, compreendida como reminiscência e recordação, análoga à liturgia da comunhão, e a *epiclese*, invocação ao espírito santo na eucaristia, celebração litúrgica do corpo morto de Deus. Articulados à imaginação simbólica, podemos encontrar ambos os aspectos litúrgicos figurados em motivos centrais da estrutura narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino*.

Durante a narração grandiloquente de Quaderna, um acontecimento destaca-se pelo caráter épico e extraordinário que encerra, demarcando, por sua importância e recorrência na tessitura do enredo, o eixo temático sobre o qual orbitam todas as peripécias e revelações vivenciadas pelo narrador-protagonista¹². Referimo-nos a uma estranha cavalgada, trazendo consigo o Rapaz-do-Cavalo-Branco, que irrompe na cidade de Taperoá, nas vésperas de Pentecostes, e determina “o centro e o nó” do enigma tecido por Quaderna, engendrado em seu próprio sangue de monarca e poeta-escrivão: “a morte do velho Rei barbado e profético”.

Como acontecera, historicamente, com a “Coluna Prestes”, em 1926, o exército de ciganos, que acompanhava Sinésio durante a cavalgada, indica, no *Romance*, a possibilidade de restauração de um reino justo e popular, um novo império em que os burgueses e poderosos seriam devorados por dragões e os pobres, cegos e indefesos teriam sua glória.

Quaderna confessa que se utilizou da religiosidade e devoção do tio, cunhado e padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, para transformá-lo, de homem rico e poderoso que era, em rei humilde e devoto. Aproveita-se dos festejos e das cavalcadas para coroar o padrinho, fazendo com que sua imagem fosse projetada no imaginário popular como rei e profeta sertanejo do Cariri:

¹² Segundo Carlos Byington, psicanalista e analista junguiano, “Quaderna é, ao mesmo tempo, mensageiro e agente de sua história.” (In: CARVALHO, 2007, [p.35])

Para Rei, Dom Pedro Sebastião se prestava demais, mas faltava-lhe alguma coisa para Profeta. De fato, meu Padrinho tinha todas as qualidades imperiais de Rei Sertanejo, pois era rico, poderoso, barbado, enigmático, imprevisível e Cavaleiro. Para Profeta, era, ainda, maravilhosamente meio doido, meio fanático e piedoso: faltava-lhe, porém, para que fosse um perfeito e acabado Profeta sertanejo, a condição de “pobre e perseguido pela Justiça, pelo Governo e pela Polícia”. Esta última parte ainda veio a ser corrigida, se bem que tarde, quando, em 1929, ele começou a ser hostilizado pelo governo do Presidente João Pessoa. (...) sendo seu sobrinho, minha sorte e minha linhagem monárquica se identificavam de certo modo com a Monarquia e com a sorte dele [Dom Pedro Sebastião]! (...) O Povo começou a considerar Dom Pedro Sebastião como uma espécie de divindade superior, terrível e distante, a quem até os Profetas prestavam tributo e vassalagem! (SUASSUNA, 2010, Folheto LX, p. 424-425)

Os acontecimentos ficcionais da chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco a Taperoá e, principalmente, da morte do velho rei sertanejo são marcados por circunstâncias cruéis e absolutamente enigmáticas:

Pode-se dizer, nobres Senhores e belas Damas, que houve duas causas próximas para minha prisão. A primeira, foi a chegada, a Taperoá, do Rapaz-do-Cavalo-Branco. A segunda, estreitamente ligada a ela, foi o assassinato, por degolação, de meu tio e padrinho (...). Pergunto: e agora? Como é que meu padrinho foi degolado num quarto de pesadas paredes sem janelas, cuja porta fora trancada por dentro, por ele mesmo? Como foi que os assassinos ali penetraram, sem ter por onde? Como foi que saíram, deixando o quarto trancado por dentro? Quem foram esses assassinos? (...) Bem, não posso avançar nada, porque aí é que está o nó! Este é o “centro de enigma e sangue” da minha história. (SUASSUNA, 2010, Folheto IV, p. 59-60).

A imaginação que rege a obra de arte é uma imaginação simbólica. Nota-se, no mundo imaginado pelo narrador, que os significantes articuladores de uma realidade fatídica tornam-se mediadores do mistério, questionadores dos elementos nadificantes¹³ de um real desolador e cruel, alçando-os a um imaginário composto de imagens poéticas, cujos simbolismos permitem que a alma criadora descubra o seu *mundo*, “mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver.” (BACHELARD, 1988, p. 15).

¹³ Expressão que alude à filosofia de Jean-Paul Sartre, cujos estudos sobre a imaginação serão abordados mais à frente. O vocábulo *Nadificar* refere-se à ação de “eliminar ou deixar de lado as infinitas possibilidades que, em decorrência de uma opção livre, deixam de corresponder a um projeto ou intenção da consciência.” (HOUAISS, 2001.)

Quaderna experiencia a perda da figura paterna (“meu padrinho foi degolado”) como acontecimento catastrófico e agourento (morto no “dia 24 de agosto de 1930”¹⁴), acaso demoníaco que impõe o desalento e a dor, ao mesmo tempo que se põe como mediação entre a morte e a transcendência. O gênio criativo do poeta rapsodo não hesita em transpor para o espaço simbólico do imaginário tais impressões da morte, determinação inexplicável e inviolável do mundo real. Para Bachelard, “o mundo real é absorvido pelo mundo imaginário.” (BACHELARD, 1988, p. 13). No reino do imaginário, com a “morte do velho rei barbado”, a integridade da corte sertaneja está sob ameaça, o trono do regente está vazio, um novo rei deve erguer-se e demandar sua herança régia.

A imaginação simbólica torna-se artifício para essa transfiguração da morte. De acontecimento paralisante e aterrador, a queda do rei torna-se representação imagética dinâmica e alegórica, cuja significação fundada em analogias aparta-a de conclusões inequívocas e sentidos estritos, propondo antinomias definidoras de sentidos complexos, contraditórios e não figuráveis, estendidos por todo um universo concreto capaz de refletir o misterioso e o sagrado¹⁵.

Quaderna esmera-se na transfiguração da morte em um enigma indecifrável, centro e nó de sua épica cavalheiresca. Ao narrar o infortúnio de um poderoso fazendeiro, o poeta atribui aos elementos físicos e humanos da cena contornos régios e epopeicos, repletos de simbolismo, transformando-o em uma intrincada e misteriosa trama romanesca de crime e sangue. O fazendeiro torna-se rei sertanejo. O quarto, um “elevado aposento de uma torre”. As circunstâncias da morte, profundamente ambíguas (“ali penetraram, sem ter por onde”; “deixando o quarto trancado por dentro”), estando além de uma lógica racional e realista, assimiláveis apenas nas possibilidades simbólicas do mistério.

¹⁴ Esta data traz consigo algumas referências fundamentais para a compreensão do caráter político, trágico e mítico daquele acontecimento. O ano de 1930, na história da Paraíba, é marcado pelo morte de João Dantas Villar, um dos líderes da frente ruralista contra o governo da capital paraibana e responsável pelo assassinato do presidente João Pessoa, no mesmo ano. João Dantas era primo da mãe de Ariano Suassuna, e fora encontrado degolado na prisão, atual Casa de Cultura do Recife. “A versão oficial foi que ele tinha se suicidado, mas acreditamos que ele foi assassinado”, diz Suassuna (cf. CARVALHO, 2007, s/p.). O dia 24 de agosto é lembrado como dia de São Bartolomeu, santo representado sempre carregando uma navalha para cortar o pescoço do demônio. Acredita-se que, em dia de São Bartolomeu, o demônio está solto.

¹⁵ Segundo Gilbert Durand, “o ‘sagrado’, ou a ‘divindade’, pode ser significado por não importa o quê: uma pedra erguida, uma árvore gigante, uma águia, uma serpente, um planeta, uma encarnação humana como Jesus, Buda ou Krishna, ou até pelo apelo à Infância que permanece em nós.” (DURAND, 1993, p. 13).

O símbolo nunca pode ser explicado de uma vez por todas, está sempre a ser decifrado. O esforço empreendido na decifração desta temática de enigma, textura literária entretecida em símbolos, compreende uma atenta leitura da redundância de seus significantes narrativos, espalhados por toda uma tradição cultural formadora de um imaginário universal. Os motivos simbólicos repetem-se permanentemente, enredando o tema central em um acumulado de narrativas de semelhantes significações. Segundo Durand, “o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos uns através dos outros, acrescentando-lhes um ‘poder’ simbólico suplementar.” (DURAND, 1993, p. 13). Ao introduzirem-se no reino do imaginário, os significantes constituintes da cena enigmática do padrinho degolado, preso no quarto de uma torre inacessível, ajustam-se ao mistério litúrgico da comunhão cristã e passam a engendrar diferentes perspectivas de simbolização.

O rei degolado é o corpo morto do Pai. Sacrifício bíblico de Deus e sacrifício mítico do pai primevo¹⁶, ambos determinantes para a redenção e transcendência do homem. A degolação¹⁷ é símbolo desse sacrifício. O sangue derramado origina-se dos antepassados, reis e plebeus, cujo flúido vital carrega toda uma tradição que se faz derramar sobre as pedras do castelo sertanejo erigido por Quaderna, ungiendo-as com a memória viva e sublime de seu povo. Povo este convertido em súditos num reino imaginário e literário no qual Quaderna eleva-se como regente e autor.

Na imagística de Quaderna, a narrativa enigmática do assassinato do tio e padrinho compõe-se pela ação de uma imaginação simbólica, cuja função, segundo Durand, é “negar eticamente o negativo. (...) A imaginação simbólica constitui a própria actividade dialética do espírito.” (DURAND, 1993, p. 95). Na tensão criadora da ação imaginante, a constatação empírica e racional de que ninguém poderia ter degolado o

¹⁶ Na obra de Sigmund Freud, a questão do pai sempre foi central. Seus primeiros escritos, que deram origem à *Interpretação dos Sonhos*, começaram depois da morte de seu próprio pai, e já em *Totem e Tabu*, Freud propunha o assassinato mítico do pai da horda primeva. No trabalho *Moisés e o monoteísmo*, Freud conclui o percurso de reflexão sobre a força coercitiva do pai, ao tratar do homem assassinado por seu povo (Cf. NASIO, 1995, p. 65). Verificamos, na narrativa de crime e sangue da qual Quaderna é centro, uma estreita ligação com as proposições de Freud e a leitura psicanalítica dos mitos que alicerçam a Cultura.

¹⁷ A morte por degolação compõe um paralelismo significativo entre a memória coletiva e a memória individual na construção do imaginário quadernesco. Dois acontecimentos extraordinários marcam a história de Taperoá, e de ambos Quaderna é herdeiro de sangue. Da família de sua mãe, os Garcia-Barreto, acontece a grande morte trágica de seu tio-padrinho, marca indelével para o seu destino. Da família de seu pai, os Ferreira-Quaderna, antigos reis da Pedra do Reino, Quaderna carrega o estigma mais vergonhoso de sua história: “meu bisavô, El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, no espaço de três dias, mandou degolar 53 pessoas, incluindo entre elas 30 crianças inocentes, o que aconteceu no fatídico e astroso mês de Maio de 1838.” (SUASSUNA, 2010, p. 63). Este sacrifício coletivo visava desencantar as torres de pedra do castelo soterrado, para o retorno do rei Dom Sebastião.

velho rei determina, em sua significação simbólica, que todos, portanto, são culpados por sua morte. Todos são devorados pela esfinge da culpa, por não conseguirem decifrá-la.

No entanto, o caráter sacrificial do ato, a imolação do corpo sagrado¹⁸, também está encerrado no simbolismo do acontecimento. Se o assassinato deu-se no desejo (no irreal), a morte real faz da vítima um suicida. Entretanto, não queremos nos deter nessa sugestão de um rei assassinado que carrega em si mesmo a própria representação do cordeiro imolado, mas apontar para seu filho, Sinésio, O Alumioso, que após a morte do pai, é sequestrado e mantido preso numa masmorra onde padece durante dois anos¹⁹. Abre-se, por conseguinte, com a união dos dois acontecimentos fulcrais na imagística quadernesca (a morte do pai e o retorno do filho), a possibilidade de redenção de uma culpa compartilhada por todo um povo.

A redenção transfiguradora do pecador em ser iluminado, purificado pela centelha divina do mistério, dá-se pela caráter simbólico que constitui a própria narrativa do mistério, estrita combinação entre a reminiscência (*anamnese*) e a invocação (*epiclese*). O assassinato do tio e padrinho desperta a reminiscência de uma culpa antiga, assassinatos e vinganças acometidos mutuamente pela raça beligerante e cruel dos

¹⁸O simbolismo implícito no sacrifício do corpo reporta às sociedades totêmicas, em que um animal passa a representar o deus ancestral e torna-se espírito protetor da tribo (totem). “Uma vez por ano, toda a comunidade masculina se reunia numa refeição cerimonial, em que o animal totêmico (adorado em todas as outras ocasiões) era despedaçado e devorado em comum. Ninguém podia ausentar-se dessa refeição: ela era a repetição cerimonial da morte do pai, com a qual a ordem social, as leis morais e a religião haviam iniciado.” (FREUD, 1975, p. 155). Podemos constatar que, em Freud, o ato sacrificial e o banquete realizado pelas comunidades totêmicas se faz ecoar na passagem do judaísmo para o cristianismo e, principalmente, no progresso da civilização, em que o reconhecimento do assassinato do pai se faz fundamento para a formação da cultura. Quaderna faz referência a um folheto do romanceiro popular, baseado em um sermão cristão, que permite ler os reflexos desta herança tribal na formação da cultura sertaneja. Esta passagem se mostra essencial para a compreensão da posição de Quaderna em seu próprio imaginário. Versa o folheto:

“O sangue que saiu dele,
Selou o nosso destino.
Nós todos matamos Cristo:
Somos todos assassinos!
Nós todos matamos Deus:
Por isso somos divinos!”

A partir desses versos, Quaderna reflete: “Se o fato de matar Deus tinha tornado os homens divinos, o de me originar de uma família de Reis, assassinos de Reis, era a maior prova da minha realeza.” (SUASSUNA, 2010, p. 64-65).

¹⁹ Sinésio chega a ser dado como morto. Tempo depois, seu corpo é encontrado em condições parecidas às do pai degolado, na “Casa da Pólvora”, uma velha edificação do século XVIII, na Paraíba. Desfigurado e apodrecido, morto de fome, mal tratado, em solidão e desespero. Segundo o próprio Quaderna, “Sinésio, primeiro fora raptado, preso e sepultado debaixo da terra, morrendo finalmente dessa maneira terrível e dolorosa (...)” (SUASSUNA, 2010, Folheto LII, p. 377).

antigos reis sertanejos²⁰. A esta lembrança junta-se o clamor de um povo que, sofrendo miséria e fome no dorso pestilento da Onça-mundo, invoca, sobre o corpo morto do rei (ou corpo de Deus, como ocorre na comunhão cristã), o retorno do Rapaz-do-Cavalo-Branco, esperança de glória para o reino sertanejo degradado pela perda de seu regente. Penar durante anos em uma masmorra transfiguram Sinésio em imagem crística e messiânica do rei. Seu exílio simboliza o martírio, sacrifício e morte, para expiação do crime cometido contra seu pai.

Numa alusão à simbologia cristã, ao purgar-se da culpa capital no lugar dos próprios assassinos, o filho do antigo rei torna-se rei no lugar do pai, seu retorno é anúncio da boa-nova. A invocação do corpo supliciado do rei-filho faz dele o herói redentor da epopeia sertaneja cantada por Quaderna. O *jovem príncipe*²¹ Alumioso vence os assassinos cruéis e desconhecidos, cujo poder rege o infortúnio do povo, e volta à sua terra, para “a felicidade de todos os pobres, desgraçados, infelizes e deserdados da sorte no Sertão do Cariri!” (SUASSUNA, 2010, Folheto LII, p. 373).

A chegada do Alumioso é profundamente evocativa ao reunir símbolos da tradição cristã reordenados numa estrutura própria das novelas de cavalaria, trasladada para o Sertão nordestino. Sinésio revela-se sobre um cavalo branco às vésperas do Pentecostes. A figura do Donzel surge como um cavaleiro crístico ressuscitado, cujo cavalo é transfiguração épica e grandiosa da ave branca e santa do espírito. Sinésio torna-se, então, líder da demanda a favor do povo pobre e desfavorecido, insurgente contra a tirania dos poderes políticos e aristocráticos durante a “revolução da guerra do Reino”.

Neste intervalo de reflexão, concluímos que, nas transcrições simbólicas de um imaginário cristão, sertanejo e cavalheiresco, Sinésio, como herói redentor, oferece ao povo, em sua representatividade arquetípica, a possibilidade de comunhão com o rei e expiação pela culpa de tê-lo matado, razão arquetípica para o martírio e a dor dos homens. Segundo Freud, em *Moisés e o monoteísmo*, o cristianismo, “tendo surgido de uma religião paterna, tornou-se uma religião filial [o filho toma a expiação sobre si].” (FREUD, 1975, p.160). No imaginário da fé cristã, os fiéis celebram sua redenção: “eles

²⁰ Estes reis guerreiros representam-se na figura do filho mais velho de Dom Pedro Sebastião, o rei degolado. Trata-se de Arésio, cujo nome se origina de Ares, nome grego do deus da guerra. Violento, brutal, individualista, Arésio é a personificação da dor e do desespero, personagem que sofre por não compreender o verdadeiro sentido do amor do pai.

²¹ Grafia para “príncipe”, escolhida por Quaderna por estar de acordo com a tradição popular sertaneja dos folhetos de cordel, em que a palavra “príncipe” aparece como “prinspe” (ex: o folheto “A princesa Fátima e o prinspe Hedemon”, autoria de Heleno F. Torres).

[os judeus] não aceitarão como algo verdadeiro que assassinaram Deus, ao passo que nós [os cristãos] o admitimos e fomos limpos dessa culpa.” (FREUD, 1975, p.161).

Ao compor um imaginário sertanejo permeado por crime e sangue, Quaderna, ao mesmo tempo que, pela fé cristã, une-se ao povo em busca da expiação pelos crimes do passado, também busca transcender a imperfeição intrínseca à condição humana perante Deus, encontrando em sua imaginação o caminho para as pedras encantadas de seu castelo literário, arquitetura sobre “as raízes de sua família, de seu sangue, de sua terra, de sua região, de seus antepassados.” (CARVALHO, 2007, s/p.)

Para Freud,

As eras há muito tempo passadas exercem uma grande e frequentemente enigmática atração para a imaginação dos homens. Sempre que estão insatisfeitos com seu ambiente atual – e isso acontece quase sempre – se voltam para o passado e esperam ser agora capazes de demonstrar a verdade do imperecível sonho de uma Idade de Ouro. Provavelmente ainda se encontram sob o encantamento de sua infância, que lhes é apresentada por sua memória não imparcial como uma época de ininterrupta felicidade. (FREUD, 1975, p. 89).

Sob outro olhar, voltado a uma antropologia do espírito, Gilbert Durand propõe que “a função da imaginação” é, fundamentalmente, uma função de “eufemização”. Contudo, não simples “ópio negativo” ou “máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte”, mas, o oposto disso, trata-se de um “dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo.” (DURAND, 1993, p. 99). Para Durand, a antropologia do imaginário figurada em todas as formas da poesia, coleção de imagens, metáforas e temas poéticos, não pode se privar da ambição de elaborar um quadro composto das esperanças e dos medos próprios à condição humana, “a fim de que cada um possa reconhecer-se e confirmar-se nele.” (DURAND, 1993, p. 104):

Depois de ter verificado a grande catolicidade dos mitos e dos poemas e instaurado o homem como *homo symbolicus*, o símbolo erige finalmente, face à entropia positiva do universo, o domínio do valor *supremo* e equilibra o universo que passa, por um Ser que não passa, ao qual pertence a eterna Infância, a eterna aurora, e desemboca então numa *teofania*. (DURAND, 1993, p. 98. Grifos do autor).

Durand salienta a universalidade da *teofania*, ao verificar na obra artística a imaginação como organização de símbolos sequenciados que reconduzem sempre para uma infinita transcendência, posta como valor supremo da condição humana. Quaderna

pressagia seu dom poético, sabe que só pelo facho sagrado da poesia poderá compor sua grande epopeia sertaneja. Para Carlos Byngton, Quaderna

é prisioneiro da sua causa, da sua obra, da sua vida. Sartre dizia que ninguém é livre para ser qualquer coisa. Só se é livre para ser você mesmo. Quaderna acrescentaria que, ao descobrir o caminho da sua “pedra”, você se torna prisioneiro dela, porque sente a finalidade da vida. A prisão dele é a prisão da libertação. (In: CARVALHO, 2007, s/p.).

A função essencial do símbolo, segundo Durand, se realiza pela “‘confirmação’ de um sentido a uma liberdade pessoal.” (DURAND, 1993, p. 33). Para o autor, referindo-se aos ícones religiosos ecumênicos, a imagem possui um papel ritualístico que, por meio de seus traços significantes e das relações entre os significados e a “consciência de adoração”, permite uma experiência radicalmente íntima para o fiel. É por esta razão que o símbolo não se explicita: “a alquimia da transmutação, da transfiguração simbólica só pode, em última instância, efetuar-se na experiência de uma liberdade.” (DURAND, 1993, p. 33). Durand conclui que, superando qualquer especulação filosófica, é pelo poder poético do símbolo que a liberdade humana melhor se define²².

Voltando ao comentário de Carlos Byngton, transcrito acima, podemos atentar para o fato de que ambos os assassínios régios, também comentados anteriormente, tiveram o sangue dos supliciados derramados sobre torres de pedra²³. As pedras são o símbolo da verdade e da vivência da transcrição, esclarece Byngton:

A pedra é um símbolo daquilo que não se exaure, que estará depois de nós. Representa o que permanece, mas que muda sempre, como tudo o que há na natureza. A pedra é ao mesmo tempo permanência e transformação. É, portanto, um símbolo da totalidade, um grande símbolo de Deus. (In: CARVALHO, 2007, s.p.)

São as pedras que fortificam o castelo literário de Quaderna e tornam-se o símbolo máximo de toda sua literatura. A busca do herói é pela restituição de um passado de maravilhas²⁴, tempo de infância. Para Quaderna, “um começo puro, talvez o

²² Para Durand, “esta última [especulação filosófica] obstina-se a ver na liberdade uma escolha objetiva, quando na experiência do símbolo demonstramos que a liberdade é *criadora* de um sentido: ela é *poética de uma transcendência* no seio do sujeito mais objetivo, do mais implicado no acontecimento concreto.” (DURAND, 1993, p. 33)

²³ Vide nota 28.

²⁴ Passado representado pela fazenda de seus pais, “As Maravilhas”, sempre rememorada juntamente com outra fazenda de sua infância, propriedade de seu padrinho, a fazenda “Onça Malhada”: “As Maravilhas era uma fazenda ao mesmo tempo parecida e diferente. Branca também era. Mas a casa era menor, mais amena, não severa, porém tranquila e acolhedora. (...) a amanhecência do dia era cheirosa e fresca (...)” (SUASSUNA, 2010, p. 311)

único tempo de inocência e felicidade que eu gozei, o tempo em que meu Pai, minha Mãe e meu Padrinho eram vivos (...)” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLV, p. 311). Seu desejo não é apenas recuperar a fazenda “As Maravilhas”, que antes pertencera a seu pai, mas restituir sua genealogia e suas raízes culturais, que resumem o Reino sertanejo onde vivera. No imaginário simbolizado em sua obra epopeica, composto de reminiscências e invocações, Quaderna se proclama rei, herdeiro das terras de seu pai e, também, herdeiro das raízes do sertão, sobre as quais se eleva como gênio da raça brasileira²⁵. Seu castelo sertanejo é transcrição literária, circundado pelo sangue (memória) de seus antepassados. É, acima de tudo, vida, fortificação que se alicerça contra o acometimento da morte:

Os castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras. (...). Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil (...). Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador. (SUASSUNA, 2010, Folheto XIV, p. 107).

Concluimos, previamente, que Quaderna é personificação do herói monárquico e trágico, herdeiro de Édipo e Macbeth, que se descobre culpado por todo uma memória de violência e morte, advindas de atos que vão além dos próprios limites de sua ação. E que, pela artimanha da palavra e da atitude jogralesca de seu fabular, converte-se em herói popular e cômico, inventor de fatos, falseador da realidade cruel e opressora da qual é rebento, buscando, por fim, na irrealidade de seu sonho e na iluminação ludibriante do seu imaginário, os caminhos para a redenção e a transcendência através da fabulação poética, reação de um imaginário simbólico contra a decrepitude e a morte:

Sim, nobres Senhores e belas Damas: porque eu, Quaderna (Quaderna, O Astrólogo, Quaderna, O Decifrador, como tantas vezes fui chamado); eu, Poeta-guerreiro e soberano de um Reino cujos súditos são, quase todos, cavalarianos, trocadores e ladrões de cavalo, desafio qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu Padrinho e a ‘desaparição profética’ de seu filho Sinésio, O Alumioso,

²⁵ Escreve o poeta Jean Lacroix: “o espírito só pode conhecer-se nas suas obras quando, de qualquer modo, se reconhece nelas.” (Apud. DURAND, 1993, p. 104).

esperança e bandeira do Reino Sertanejo. (SUASSUNA, 2010, Folheto IV, p. 62)

Gilbert Durand afirma que todo simbolismo é uma espécie de gnose, processo mediador em que atua um conhecimento concreto e experimental. O símbolo, como observado neste percurso de reflexão, revela-se como um conhecimento “salvador”, para o qual se figura um mediador pessoal, não social (sacramental ou eclesiástico), mas de segundo grau, às vezes na figura de um messias ou de um profeta, mas, sobretudo, prefigurado na imagem da mulher. A feminilidade é a única mediadora, passiva e ativa em simultaneidade. Segundo Durand, “a mulher (...) possui, ao contrário do homem, uma dupla natureza que é a dupla natureza do próprio ‘symbolon’: *criadora* de um sentido e ao mesmo tempo *receptáculo* concreto desse sentido.” (DURAND, 1993, p. 32).

A feminilidade, que se caracteriza mediadora na função simbólica, anuncia-se como a própria essência da Poesia. Uma obra poética é ventre prenhe de sentidos, *poiesis* que se concebe em *anima*, princípio de feminilidade a expressar-se no canto de todos os poetas. A busca de Quaderna pelas raízes de sua família e de sua cultura, mesmo glorificada por valores masculinos e patriarcais, qualidades do *animus*, propenso ao ódio reprimido, crime e vingança, alicerça-se numa poética do sertão, em que o devaneio de *anima* é feminilidade que reconduz o poeta aos devaneios de infância, recordações em imagens *amadas* abrigadas na memória.

Segundo Bachelard,

quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma *sinceridade de poeta*. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória. (BACHELARD, 1988, p. 20. Grifo do autor).

A memória figura-se no imaginário de Quaderna como a capacidade poética que o fundamenta, *reanimando-se* pelos sonhos heráldicos de sua imaginação simbólica. As imagens advindas da “escuridão” do real, ligadas à morte e à solidão, lançam-se à luz da transfiguração poética²⁶, transformando-se em imagens de um mundo irreal e autêntico,

²⁶ As relações entre imaginação e memória correspondem a objetivos centrais na elaboração deste trabalho. Destacamos, portanto, nesta passagem, a alusão a um conceito bergsoniano que será apresentado e considerado em detalhe na segunda parte desta dissertação. Trata-se das imagens originadas do ato de imaginar, que, diferentemente de uma simples lembrança, reportam-se ao passado porque foram

reino sertanejo de pedras e sangue, onde coexistem as antinomias e contradições genealógicas e culturais de todo um povo, coletividade que se sintetiza e se universaliza sob a regência de um poeta-rapsodo sertanejo, leitor e decifrador de mundos e de memórias. Segundo Durand, uma das maneiras de transformação do mundo está na própria “subjeficação da poesia que, através do poema, do mito e da religião, acomoda o mundo ao ideal humano, à felicidade ética da espécie humana.” (DURAND, 1993, p. 62).

Para Quaderna,

O mundo é um livro imenso, que Deus desdobra aos olhos do Poeta! Pela criação visível, fala o Divino invisível sua Linguagem simbólica. [...] ninguém queira tomar como Poesia qualquer estrofe, pois há muitas Poesias sem estrofes e muitíssimas estrofes sem Poesia... Ser Poeta, não é somente escrever estrofes! Ser Poeta, é ser um ‘geniaco’, um ‘filho assinalado das Musas’, um homem capaz de se alçar à umbela de ouro do Sol, de onde Deus fala ao Poeta! (...) É por isso, então, que, no momento de iniciar minha história, preso aqui nesta Cadeia, humilhado, perseguido, desprezado, olho para trás, e tudo o que me aconteceu parece um Sonho, uma visagem que desfilou diante de mim, num momento perigoso e alucinatório, [...] eu sabia que tudo aquilo sucede é dentro do meu sangue e da minha cabeça, da minha ‘memória’, onde havia um estrado e uma cortina que, no momento em que se fechasse definitivamente, acabaria o espetáculo (...). (SUASSUNA, 2010, Folheto XXXVI, p. 241-242).

No palco popular, sagrado e profano, do reino imaginário do sertão, Quaderna se apresenta como poeta, gênio de sua raça que, para assumir o trono de rei epopeita sertanejo, precisa, antes de tudo, de ler e decifrar as memórias que carrega de si mesmo e toda uma memória construída por seu povo.

2.2. Proposições a uma fenomenologia do imaginário

No *Romance d’A Pedra do Reino*, as determinações de um imaginário coletivo, construído por um acervo de representações sociais que dão forma e significação a uma cultura, entretencem-se e enriquecem-se na elaboração do imaginário narrativo, cuja originalidade se deve a uma consciência imaginante que reinventa os fatos resguardados na memória, individual e coletiva, e os dispõe numa representação singular, seguramente irreal, constructo ontológico responsável por devolver à cultura e à realidade social uma experiência originária da ação imaginante.

efetivamente buscadas nele. Segundo Bergson, segue-se, deste modo, um “processo contínuo que a trouxe [a imagem] da obscuridade à luz.” (BERGSON, 1999, p. 158).

Em *O Imaginário*, Jean-Paul Sartre, a partir de uma psicologia fenomenológica, apresenta uma reflexão sistemática acerca da imaginação como ato de consciência organizada dentro do sujeito. Segundo Sartre, ao produzir-se uma consciência imaginante de alguma coisa, realiza-se uma síntese intencional capaz de reunir em si uma série de momentos passados, e afirma-se a identidade dessa alguma coisa “através dessas aparições” (Cf. SARTRE, 1996, p. 27). Na leitura do *Romance d’A Pedra do Reino*, verificamos a reiteração e reinterpretação de práticas sociais oriundas de uma tradição sertaneja que afirmam, na irrealidade da manifestação literária, uma identidade cultural própria para o sertão ficcional no qual se insere Quaderna, como narrador e protagonista de seu próprio reino narrativo, manifestação *sui generis*²⁷, própria de uma consciência imaginante que sonha.

A imagem é a irrealização de um objeto real, afirma Sartre. Não é uma coisa, exterior à consciência, mas a própria consciência enquanto ato sintético e intencional. A consciência imaginante, diferentemente de uma consciência realizante que percebe os objetos no mundo, é consciência reflexiva: imagem que dá o objeto, enriquecido por uma carga de afeto depositada sobre ele. A ação imaginante anima o objeto do mundo, dá-lhe vida, fazendo dele uma imagem. E com tais imagens lida o poeta e narrador em seu ofício de expressão e manuseio da linguagem.

Segundo Sartre, toda percepção é acompanhada por uma reação afetiva, e o sentimento afetivo realiza, na linguagem, a união entre os signos, animando sua *secura* cristalizada. Segundo uma fenomenologia da imaginação proposta pelo filósofo francês, “todo sentimento é sentimento de alguma coisa, quer dizer, visa seu objeto de uma certa maneira e projeta sobre ele uma certa qualidade.” (SARTRE, 1996, p. 48). Quaderna apropria-se dos signos arquetípicos da cultura e reorganiza-os na atualidade de uma consciência imaginante, em que os traços de uma imagística coletiva e arcaica, advinda de um passado histórico e vinculado a uma tradição, encontram-se impregnados de subjetividade criativa. Segundo Sartre, a consciência imaginante é “espontânea e criadora; sustenta, mantém através de uma criação contínua as qualidades sensíveis de seu objeto” (SARTRE, 1996, p. 30), qualidades estas advindas da percepção do mundo real. Na imagem, os elementos representativos dessa percepção tornam-se produtos de

²⁷ Segundo Sartre, a consciência imaginante produz imagens nas quais as intenções vazias (ou “preenchimento” do que não existe como dado do mundo real) implicadas na percepção dos objetos visíveis vão destacar-se, colocar-se por si mesmas, *explicitar-se* e *degradar-se*: “Ao mesmo tempo, elas cessarão de fundir-se ao ato perceptivo para constituir-se num ato *sui generis* da consciência.” (SARTRE, 1996, p. 161-162). O objeto torna-se, portanto, na consciência imaginante, objeto irreal e autônomo.

uma atividade consciente, atravessados “de ponta a ponta por uma corrente de vontade criadora.” (SARTRE, 1996, p. 30).²⁸

Para Quaderna, a vida real, cotidiana, que encerra a pobre e triste condição humana, torna-se fábula de uma criação imaginária, transfiguração da realidade sertaneja em mistério e magia, composição de imagens que fantasiam medos e anseios. Sob o signo do exagero e da invenção, representa-se um passado histórico e familiar, dando, fundamentalmente, corporalidade simbólica a todo um amálgama de sonhos e mitos, e consagrando-os à cultura popular sertaneja, que se irrealiza em obra literária através do discurso culposo de um narrador aprisionado em seus sonhos.

Nas proposições de Sartre para o imaginário, o ato de imaginação caracteriza-se como ato mágico. Trata-se de “um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse.” (SARTRE, 1996, p. 165). Contudo, esclarece Sartre, sendo o objeto, enquanto imagem, um irreal, presente, ao mesmo tempo que fora do alcance de quem deseja tocá-lo, faz-se necessário àquele que imagina desdobrar-se, tornar-se também irreal, para agir sobre os objetos irrealis produzidos pela consciência (Cf. SARTRE, 1996, p. 166). O “mundo” imaginário é inteiramente isolado, só se pode adentrá-lo irrealizando a si mesmo. Para Sartre, os objetos da consciência imaginante são como objetos-fantasma, incompatíveis com os percebidos no mundo real, não pelo conteúdo que encerram, mas pela sua própria natureza. Os objetos irrealis são seres estranhos que escapam às leis do mundo. Aparecem como totalidades absolutas e evasivas:

Mas a evasão para a qual nos convidam não é apenas a que nos faria fugir de nossa condição atual, de nossas preocupações, de nossos tédios; eles oferecem uma escapada a todo tipo de constrangimento do *mundo*, parecem apresentar-se como uma negação de *estar no mundo* como um antimundo. (SARTRE, 1996, p. 179. Grifo do autor)

Recordando uma passagem do *Romance d'A Pedra do Reino*, citada e comentada em capítulo anterior, observamos Quaderna decepcionado com um objeto real, as “Pedras do reino”, contrastando-as à imagem que compusera em seu imaginário: “as duas pedras se apresentavam bastante diferentes, (...) desfigurava a imagem ideal e

²⁸ Sartre assinala a importância de não se confundir *intenção* e vontade. A intenção é ato noético, ou seja, ato da consciência que “anima uma certa matéria para fazer dela a *representação* de um objeto ausente ou inexistente.” (SARTRE, 1996, p. 76). Para o filósofo, “dizer que pode haver imagem sem vontade não implica que possa haver imagem sem intenção. Para nós, não é somente a imagem mental que tem necessidade de uma intenção para se constituir: um objeto exterior que funcione como imagem não pode exercer essa função sem uma intenção que a interprete como tal.” (SARTRE, 1996, p. 35).

gloriosa que eu forjara em meu sangue, (...), confiado nas Epopeias que homens conspícuos e acadêmicos tinham escrito.” (SUASSUNA, 2010, Folheto XXI, p. 147). A partir de uma reflexão psicológica sobre o imaginário, Sartre destaca a permanente insatisfação dos desejos humanos, apontando sua motivação no “abismo que separa o real do imaginário.” (Cf. SARTRE, 1996, p. 194). Verificamos, na passagem do *Romance*, transcrita acima, além desta incompatibilidade inerente à relação entre o real e o imaginário, a inadaptação ao real manifesta pelo sujeito imerso em um imaginário fatalista, e que se recusa a ver a realidade imediata do mundo real como origem das imagens transfiguradas por uma ação imaginante. Quaderna fatalmente não se adaptaria ao mundo que imagina se esse se fizesse real, concretizando-se. Para Sartre, “o sonhador mórbido que se imagina um rei não se adaptaria a uma realeza de fato.” (SARTRE, 1996, p. 193).

Quaderna, portanto, se irrealiza junto ao mundo de sonhos que compõe e o habita, apossando-se das imagens e dispondo-as sobre si mesmo, como coroa de um reino imaginário onde se pronuncia rei. O poeta rapsodo sertanejo faz de suas peripécias e “cochambranças” matéria de literatura, como lhe propõe Euclides Villar. A existência de Quaderna é a própria literatura em si mesma, si próprio matéria literária que se expressa. Quaderna possui identidade enquanto “eu imaginário”, presa e prisioneiro dos sonhos, cujas garras-grades tornam-se desdobramentos de duas metáforas lancinantes e imperiosas em seu imaginário sertanejo: a Onça-parda do mundo e a Onça-malhada do divino.

Segundo Sartre:

Não escolhemos apenas esta ou aquela imagem, escolhemos o *estado* imaginário com tudo quanto comporta, não fugimos apenas do conteúdo do real (pobreza, decepções amorosas, fracassos de nossos empreendimentos, etc.), fugimos da própria forma do real, de seu caráter de *presença*, do gênero de reação que exige de nós, da subordinação de nossos comportamentos diante do objeto, da inesgotabilidade das percepções, de sua independência, da própria maneira como nossos sentimentos se desenvolvem. (SARTRE, 1996, p. 193. Grifo do autor)

O sonho é a perfeita realização de um imaginário fechado, argumenta o filósofo, “um imaginário do qual não podemos sair e sobre o qual é impossível adotar nem o menor ponto de vista exterior.” (SARTRE, 1996, p. 217). O sonho não é percepção, está completamente à mercê de uma consciência reflexiva que não pode sair da atitude imaginante em que se encerra. O sonhador não pode duvidar de si mesmo, pois está

inteiramente preenchido por si mesmo e somente por si mesmo. O mundo dos sonhos é um mundo de fascinação, onde a consciência se encontra enclausurada. A tal gênero de fascinação, sem posição de existência nos domínios do real, Sartre chama de crença (Cf. SARTRE, 1996, p. 221). Como prenunciamos acima, para Sartre, o mundo do sonho, como o mundo criado na leitura, dá-se como inteiramente mágico, espaço-tempo em suspensão, onde o sujeito encontra-se possuído pelas aventuras. Por isso a conclusão de que, tendo o sonho uma estrutura narrativa,

cada momento da história oferece-se como tendo um futuro imaginário, mas um futuro que não posso prever, que virá por si mesmo, em seu tempo, possuir a consciência, contra o qual a consciência será esmagada. Assim, contrário ao que poderíamos crer, o mundo imaginário se dá como um mundo sem liberdade – mas tampouco é determinado; é o avesso da liberdade, é fatal. (SARTRE, 1996, p. 222).

Contudo, afirma Sartre, “o mundo do sonho não é um mundo fechado.” (SARTRE, 1996, p. 223.). Aquele que sonha um sonho não desempenha nele seu próprio papel. Reiterando a determinação irreal atribuída ao sujeito quando inserido no imaginário, tem-se que uma consciência não pode “estar-em” um mundo imaginário sem que seja, ela mesma, uma consciência imaginária: “Na verdade, uma consciência que sonha é sempre consciência não-tética de si própria enquanto está fascinada pelo sonho, mas perdeu seu estar-no-mundo e só irá encontrá-lo ao despertar.” (SARTRE, 1996, p. 223). A consciência que sonha determina-se, definitivamente, a só produzir e se reproduzir no imaginário, transformando tudo o que apreende em imaginário, “daí esse caráter fatal do sonho” (SARTRE, 1996, p. 230), daí este princípio alquímico tão caro à semiótica literária.

O sonho seria uma experiência privilegiada em auxílio à concepção de uma consciência “que teria perdido seu ‘estar-no-mundo’ e que seria privada, ao mesmo tempo, da categoria do real” (SARTRE, 1996, p. 230). A privação do mundo real corresponde à negação do determinismo psicológico imposto à consciência, quando esta se vê resumida numa “sucessão de fatos psíquicos determinados”, impossibilitada de “produzir alguma coisa a não ser o real.” (Cf. SARTRE, 1996, p. 240). A imagem é, essencialmente, uma nadificação do mundo, um exercício de liberdade da consciência, porém nunca arbitrário, pois o mundo negado é sempre negado de um certo ponto de vista. Segundo o filósofo francês, “para que uma consciência possa imaginar, é preciso que por sua própria natureza possa escapar ao mundo, é preciso que possa extrair de si

mesma uma posição de recuo em relação ao mundo. Numa palavra: ela precisa ser livre.” (SARTRE, 1996, p. 240).

O imaginário constitui-se, portanto, na teoria de Sartre, como um irreal que permite a ultrapassagem do real, como movimento transcendental da consciência. Uma consciência que é livre para transitar entre ser realizante, determinando-se na percepção de uma parcela da totalidade inapreensível do real, e ser imaginante, produtora do irreal. Para Sartre, “o irreal é produzido fora do mundo por uma consciência que *permanece no mundo*, e é porque é transcendentalmente livre que o homem imagina.” (SARTRE, 1996, p. 243. Grifo do autor).

A imaginação se coloca como condição essencial e transcendental da consciência, “todo imaginário aparece ‘sobre o fundo do mundo’, mas, reciprocamente, toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem velada em direção ao imaginário.” (SARTRE, 1996, p. 245). Segundo o filósofo, não pode haver consciência realizante sem consciência imaginante, e vice-versa.

Narrador prisioneiro dos sonhos, Quaderna encontra na palavra que profere e na obra que pretende compôr as autênticas expressões de sua liberdade. Por meio do engenho e da astúcia, transforma o inquérito ao qual é submetido em espaço transcendental de onde dá testemunho da busca por alçar-se à “umbela de ouro do sol”, Onça-malhada do divino, mistério que se desvela ao poeta decifrador. A Quaderna, o mundo revela sua face parda de penúria e hostilidade (“no momento de iniciar minha história, preso aqui nesta Cadeia, humilhado, perseguido, desprezado” (SUASSUNA, 2010, Folheto XXXVI, p. 241-242)), e condena-o à morte, certeza iminente à condição humana inserida no real (“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.” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLIV, p. 306)).

Quaderna reage contra o mundo real, recusa o aprisionamento e o aniquilamento, e reivindica um reino transcendental, apartado do mundo, um reino imaginário, mundo do sonho, irreal que é transfiguração do real por uma consciência liberta, ou seja, uma consciência imaginante. O patíbulo de madeira transfigura-se em estrado de um palco mambembe, onde se dá não a realização gloriosa da morte, mas a encenação frágil e sem préstimo da vida, sob uma máscara arlequinal moldada pelas memórias de um sujeito e de uma cultura:

olho para trás, e tudo o que me aconteceu parece um Sonho, uma visagem que desfilou diante de mim, num momento perigoso e alucinatório, (...) eu sabia que tudo aquilo sucede é dentro do meu sangue (...), onde havia um estrado e uma cortina que, no momento em que se fechasse definitivamente, acabaria o espetáculo. (SUASSUNA, 2010, Folheto XXXVI, p. 241)

A imaginação dá a Quaderna, emparedado pelo mundo real e abrasador que o cerceia, a possibilidade do exercício livre da vontade criadora, imagina-se apto a engendrar a obra máxima da Literatura brasileira e universal, mesmo sendo incapaz de realizar o irrealizável, de compor tal obra de gênio, de decifrar os enigmas que sustentam a fronteira entre o real e o imaginário:

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: 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 destroçados. (SUASSUNA, 2010, Folheto XXXVI, p. 242)

As determinações do mundo real se invertem. Não mais a realidade (“cardos”; “pedra”) envolve e constrange o imaginário (“Sol”; “Estrela”), pelo contrário, o imaginário abarca e transforma o real em objeto irreal, constructo de uma consciência imaginante (“a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino”). No discurso onírico e poético do cantador, seu estilo régio é sua atitude estética em relação ao real, dotando-o de uma beleza que só pode existir no imaginário, em que o mundo se encontra nadificado, não mais percebido, mas contemplado como um constructo analógico em si mesmo, um conjunto irreal de objetos novos. A Poesia torna-se cinzel que entalha a matéria bruta do mundo real e através dela constitui os objetos do imaginário. Para Jean-Paul Sartre, “o objeto estético é constituído e apreendido por uma consciência imaginante que o coloca como irreal.” (SARTRE, 1996, p. 248).

Na contemplação de um objeto estético, como um quadro cubista, por exemplo, podemos verificar que a Arte não visa representar ou imitar o real, antes disso, ela deve constituir por si mesmo um objeto. Quando observada a assistência de um espetáculo teatral ou de um concerto musical, vê-se que a passagem do teatro e da música ao mundo cotidiano é, segundo Sartre, “a passagem da consciência imaginante para

consciência realizante.” (SARTRE, 1996, p. 251). Arthur Nestrovski, diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), verifica com agudeza que:

A música é uma forma maravilhosa de se ausentar do mundo por algum tempo. Uma das melhores formas de estar fora da realidade por algum tempo. Mas a música pode ser muito mais do que isso, pode ser uma das formas mais impressionantes de entrar no mundo. Entrar no mundo de uma forma plenamente humana e crítica.²⁹

Sartre nos diz, por fim: “a contemplação estética é um sonho provocado, e a passagem para o real é um autêntico despertar.” (SARTRE, 1996, p. 251). A obra de arte oferece ao ser humano o meio para seu próprio reconhecimento, satisfação em si mesmo pela experiência de fruir o objeto estético (um Outro que funciona como *analogon* de si mesmo). Ao despertar para uma consciência realizante, o sujeito da posição contemplativa põe-se a experienciar a objetividade do mundo através de uma subjetividade adormecida. Segundo Maurice Blanchot, em *O Espaço Literário*, a arte é o que se chama humanista, “triunfo dos estados subjetivos: a arte torna-se um estado de alma, é ‘crítica da vida’, é a paixão inútil. Poético quer dizer subjetivo. A arte assume a figura do artista, o artista recebe a figura do homem no que este tem de mais geral.” (BLANCHOT, 1987, p. 218). Ao irrealizar-se na obra que engendra e habita, Quaderna transcende a si mesmo enquanto artista criador na medida em que passa a representar-se, em seu castelo imaginário, como regente de seu povo e arauto de toda uma tradição cultural. Segundo Blanchot, “a arte exprime-se na medida em que o artista *representa* o homem que ele não é somente como artista.” (BLANCHOT, 1987, p. 218).

Para o crítico e autor de *O Espaço Literário*,

a obra é eminentemente *aquilo de que é feita*, é o que torna visíveis ou presentes sua natureza e sua matéria, a glorificação de sua realidade: o ritmo verbal no poema, o som na música, a luz convertida em cor na pintura, o espaço feito pedra na casa. (BLANCHOT, 1987, p. 223. Grifos do autor).

Blanchot assinala o caráter volátil dos objetos usuais, cuja materialidade facilmente dissipa-se nas diversas transformações que sofre na realidade do mundo. Por outro lado, “a obra faz aparecer o que desaparece no objeto.” (BLANCHOT, 1987, p. 224). Mais além, a obra enaltece e glorifica sua matéria, transcendendo-a de sua própria condição imanente de origem. Segundo Blanchot, o discurso poético “não é feito com

²⁹ Comentários retirados da apresentação introdutória à conferência intitulada “Debussy e o nascimento da modernidade”, proferida pelo professor livre-docente da Faculdade de Filosofia da USP, Vladimir Safatle Pinheiro, realizada pela UNIVESP TV, no ano de 2012.

ideias nem com palavras, mas é aquilo a partir do qual as palavras tornam-se sua aparência e a *profundidade elementar* sobre a qual essa aparência se abre e, entretanto, se fecha de novo.” (BLANCHOT, 1987, p. 224. Grifo do autor).

No *Romance d’A Pedra do Reino*, seu substrato textual encontra-se permeado por um composto híbrido de material artístico, retirado e reinterpretado da tradição cultural nordestina. Trata-se de excertos em prosa do romanceiro, versos de cordel, epígrafes, xilogravuras e fotografias, que figuram no espaço narrativo reinterpretados, resignificados e reescritos (com pequenas alterações do texto original). Neste trabalho, procuramos demonstrar, por meio do trabalho de análise crítica, que tais componentes textuais são enredados por Quaderna na tessitura inventiva de seu projeto literário, resultando na transfiguração desse material de origem, transformando-o e enaltecendo-o de acordo com seu “estilo régio”. “Todas as citações do romance [*d’A Pedra do Reino*] são falsas ou transformadas” (SANTOS, 1999, *apud* TAVARES, 2007, p. 119), verifica Idelette Muzart Fonseca dos Santos, em seu estudo *Em demanda da poética popular*. Braulio Tavares, por sua vez, faz notar que Ariano Suassuna

Nunca cita um texto alheio sem interferir nele, sem modificá-lo de propósito, usando para isso o pretexto de ser Quaderna quem faz a citação se amoldar a seu próprio estilo régio. Suassuna vai da chave verbal mais erudita até um coloquialismo debochado que talvez só os paraibanos do interior consigam saborear integralmente. (TAVARES, 2007, p. 119)

O projeto megalomaniaco de Quaderna pretende unir toda a literatura brasileira e universal em uma grandiosa epopeia sertaneja. Resultado das fantasias de um presunçoso pretendente ao epíteto de “gênio da raça”, esta obra quimérica ganha corporeidade e modela-se na “tensão entre ‘fazer algo que seja a soma de tudo que foi feito’ e ‘fazer algo que seja novo’.” (TAVARES, 2007, p. 120). Segundo Tavares, a partir de um ponto de vista biográfico, o *Romance d’A Pedra do Reino* é a romantização de um projeto de autor, antes sonho adolescente do próprio Ariano Suassuna, no que há de mais insensato, e depois transposto à obra ficcional como principal motivação do imaginário de Quaderna. Deste modo, Suassuna, por meio do artifício metalinguístico, em vez de escrever um livro delirante, pode “escrever um romance contendo, entre outras histórias, a história de um indivíduo que está escrevendo um livro delirante.” (TAVARES, 2007, p. 153-154).

Perpassando todo o imaginário de Quaderna, seu “delírio”, ou inventividade de gênio, alimenta-se permanentemente da matéria literária existente na cultura,

reordenando-a e singularizando-a na reescritura literária. Por meio da reinvenção da própria materialidade textual, já artística em sua origem, desdobram-se as possibilidades combinatórias e os diálogos entre seus constituintes, entretecidos pela imaginação narrativa do poeta rapsodo, que acaba por transformar todas as obras em uma autêntica obra nova, em constante devir, composta de infinitas possibilidades de significação. Para Tavares, com a obra de Ariano Suassuna,

parece que estamos lendo poetas diferentes, pertencentes a escolas opostas. Por outro lado, existe por baixo dessas bruscas mudanças de dicção uma mesma voz, como a do romancista ou dramaturgo que se mantém reconhecível mesmo quando dá voz a personagens opostos. (TAVARES, 2007, p. 118).

Alentada pela memória erudita e pela memória popular, que abarcam e resguardam a expressão artística de um povo, a ação imaginante de Quaderna, desdobrada no projeto de uma epopeia sertaneja, transita entre o existente e o que virá a existir.

Segundo Tavares, a versatilidade verbal de Ariano Suassuna permite-lhe “explorar diferentes vozes narrativas, diferentes registros da palavra escrita, desde o mais simples ao mais erudito.” (TAVARES, 2007, p. 116). No *Romance d’A Pedra do Reino*, a representação dialógica dos falares das diferentes classes sociais e suas diversas categorias de expressão adquire valor ético e estético na medida em que reinterpreta dramaticamente as tensões socio-políticas e culturais inerentes ao tecido linguístico onde se inscreve o narrador personagem. Quaderna é ao mesmo tempo sujeito que enuncia e sujeito do enunciado, seu discurso é o que rege todos os outros, harmoniza os tons, ao mesmo tempo que tensiona os fios que compõem a malha narrativa: “é uma colcha de retalhos de estilos e vozes discordantes, que a voz narrativa de Quaderna unifica e mantém coesa mesmo sendo esta, por sua vez, uma voz que se manifesta numa grande variedade de tons.” (TAVARES, 2007, p. 116).

Na estrutura do *Romance*, são expressivos o plurilinguismo³⁰ e pluriestilismo de que fala Tavares, que se colocam como eixos centrais da postura sócio-ideológica defendida por Quaderna, por vezes questionada pela lei oficial. Apresentamos, em seguida, um exemplo das tensões dialógicas originadas da combinação entre o discurso erudito (oficial, da “alta cultura”) e o popular (da “baixa-cultura”).

³⁰ Marca estética da linguagem dos cantadores repentistas e cordelistas sertanejos.

No discurso romanesco de Quaderna, destacam-se os enunciados oriundos das camadas populares da cultura que, carregados dos valores dos grupos sociais ditos “inferiores”, polemizam e confrontam as línguas oficiais, engendrando assim o que Mikhail Bakhtin caracteriza como “plurilinguismo dialogizado” (BAKHTIN, 1988, p. 82), e que pode ser observado no diálogo seguinte, entre Quaderna e o Juiz Corregedor da capital:

– Sr. Quaderna, tenho que fazer, agora, uma observação contrária à de ainda há pouco! Eu disse que às vezes o senhor dava para falar difícil: agora, devo observar que, para um Epopeita, o senhor de vez em quando dá para falar errado! Agora mesmo, o senhor disse “soterranho”, em vez de “subterrâneo” e disse, também, duas vezes, “Prinspe” em vez de “Príncipe”!

– Não é erro não, Excelência, é o Português pardo, leopardo, garranchento e pedregoso da Caatinga, como diz o genial Gustavo Barroso! Quando falo de Dom Sinésio, o Alumioso, eu prefiro dizer ‘Prinspe’ porque é assim que escrevia o genial E. P. Almeida, guerrilheiro do ‘Império do Belo Monte de Canudos’, na carta que foi encontrada em seu bernal de balas, em 1897! E é também assim que se escreve o nome do folheto de Heleno Torres: “A Princesa Fátima e o Prinspe Hedemon”. (SUASSUNA, 2007, p. 369)

Observamos, nesse excerto, que Quaderna mobiliza uma variedade de outras vozes narrativas, que fazem uso da linguagem popular, “baixa”, “inferior”, miscigenada e rugosa³¹, voltada contra as “correções” e jurisdições das línguas oficiais de seu tempo, introduzindo-as com legitimidade e mesura em seu discurso. O discurso poético popular e o discurso epopeico de tradição erudita contaminam-se mutuamente e harmonizam-se no discurso romanesco, mantendo suas diferenças e idiosincrasias sem que sejam apagadas quaisquer marcas dessas divergências.

Quaderna, como arauto e poeta épico de seu povo, é o enunciador que estabelece, na unidade simbólica do enunciado romanesco, a variedade linguística e cultural própria do sertão heroico e mítico cantado em sua epopeia. O ritmo da linguagem sertaneja do Cariri poetiza a voz de Quaderna (“voz que se manifesta numa grande variedade de tons”), atribuindo melodia às imagens advindas das formas textuais³². Para o poeta Hölderlin, “quando o ritmo se tornou o único e ímpar modo de expressão do pensamento, só então é que existe poesia. Para que o espírito se torne poesia, cumpre

³¹ O caráter representativo e atualizante de uma memória popular conservada pela tradição linguística de um grupo social, resistente às imposições de uma elite, serão desenvolvidas juntamente com outros fatores na segunda parte desta dissertação.

³² Segundo Otávio Paz, na obra *O arco e a lira*, tais imagens são designadas como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema.” (PAZ, 1982, p. 119).

que ele contenha em si o mistério de um ritmo inato.” (*Apud* BLANCHOT, 1987, p. 225). Este linguajar próprio de toda uma cultura sertaneja é o espírito da obra de Ariano Suassuna, forma estética a emoldurar a substância poética de seu imaginário sertanejo.

2.3. A metafísica poética de Giambattista Vico

O interesse pelo pensamento de Giambattista Vico nasce da constatação de que algumas das considerações apresentadas pelo filósofo na obra *A Ciência Nova* possuem o potencial de desvelar algumas problemáticas para a leitura crítica do *Romance d’A Pedra do Reino*. Ao considerarmos a proeminência do caráter medieval que constitui o sertão ficcional da obra de Ariano Suassuna, podemos concebê-lo como constructo de um imaginário literário em profícua correspondência com o “tempo heroico da história da humanidade”, proposto por Vico. O *Romance* caracteriza-se pelo predomínio da natureza poética e memorialista das relações entre as personagens e o mundo, mantendo, inclusive, aspectos herdados da idade divina, anterior à heroica, como a ocorrência de rituais sagrados (“consagração de vítimas humanas aos deuses”) e a presença de profetas messiânicos.

Giambattista Vico (1668-1744) foi professor de retórica na Universidade de Nápoles durante quarenta anos, estudioso de direito e filósofo, também foi um poeta ativo, participante da Academia da Arcádia, e partidário da inveterada luta arcadiana pela purificação dos excessos do estilo barroco, predominante na poesia da época. Vico publica *A Ciência Nova*, sua obra máxima, em 1725, e até o fim da vida a reescreve em constantes reedições. Nesta obra, expõe os alicerces do que se dispôs a chamar de “sabedoria poética”, identificada desde a origem da história da humanidade, quando os primeiros gentios faziam uso de uma linguagem simbólica e de um pensamento analógico para a representação e compreensão do mundo. Pensador criativo e original, Vico formou-se no ambiente da Renascença italiana, e enfrentou desprezo e repúdio em sua terra e em seu tempo. Era considerado por seus contemporâneos como um louco e “*stravagante*”. Segundo Peter Burke, historiador inglês, Vico “tinha mais de trinta anos quando o século XVIII começou, e por volta de 1720 veio a julgar que estava vivendo numa época de declínio.” (BURKE, 1997, p. 24). Foi traduzido para o francês, o alemão e o inglês, este último dois séculos depois de sua morte, e suas ideias passaram a circular entre os intelectuais da época e celebradas pela posteridade.

A oposição em relação ao pensamento cartesiano, evidente em toda a sua obra, além da preocupação com o estudo dos mitos e a concepção de poesia épica como produto de uma criação popular, fizeram da *Ciência Nova* uma descoberta surpreendente para os românticos do século XIX, que interpretaram com certo exagero o “irrealismo” presente na obra de Vico. Após um longo período de ostracismo frente às ideias racionalistas de Hegel e Rousseau, o pensamento paradoxal, obscuro e excêntrico do filósofo napolitano passou a ser redescoberto pelos filósofos e teóricos da modernidade, sendo considerado, segundo alguns entusiastas, como precursor do existencialismo, do estruturalismo, da fenomenologia e também da psicanálise, a partir de certo ponto de vista.

A poesia mostrou-se sempre um interesse central na obra de Vico. Segundo Burke, o filósofo napolitano “argumentava que tipos diferentes de poesia, como tipos diferentes de lei, eram apropriados a sociedades diferentes e que os homens primitivos eram necessariamente poetas, porque tinham imaginações fortes, que compensavam a fraqueza de sua razão.” (BURKE, 1997, p. 15). Atado à noção de poesia está o estudo do mito que, na obra de Vico, é concebido como um pensamento concreto, uma forma simbólica cuja presença é estágio fundamental na construção intelectual humana. Vico propõe uma história da cultura, verificando valores estéticos característicos e predominantes para cada época da humanidade. Sua *Ciência Nova* buscou demonstrar a história se desenvolvendo de modo cíclico, em três etapas sucessivas: a idade dos deuses, a idade dos heróis e a idade propriamente humana.

Segundo Alfredo Bosi, “o triunfo da *raison* cartesiana é, para Vico, o triunfo da redução absoluta do sensível ao sentido, do corpo à mente.” (BOSI, 2000, p. 229). No percurso de reflexão em *Ciência Nova*, o filósofo observa:

quanto haviam primeiramente os poetas ouvido da sabedoria vulgar, tanto ouviram depois a respeito da sabedoria recôndita os filósofos. De modo que aqueles podem ser considerados os sentidos e estes, o intelecto do gênero humano. (VICO, 1979, p. 68).

A respeito do homem, já dissera Aristóteles, que “nada há na inteligência que primeiramente não tenha transitado pela sensibilidade.” (VICO, 1979, p. 68). Para Vico, a mente humana não entende nada de que não tenha tido algum motivo, ou ocasião, nos sentidos. Portanto, somente por uma metafísica poética poder-se-ia chegar aos primeiros indícios da formação da sabedoria dos primeiros gentios e das primeiras nações:

isso porque este mundo das nações certamente foi feito por homens, nos quais se não de encontrar os princípios dele [mundo das nações]. Ora, a natureza humana, enquanto comum [no que respeita à animalidade] às bestas feras, traz consigo esta propriedade: que os sentidos sejam as únicas vias mediante as quais ela [natureza animal dos homens] conhece as coisas. (VICO, 1979, p. 75).

Vico conclui que a sabedoria poética, forma de sabedoria da gentilidade, começa necessariamente de uma metafísica, não racional ou abstrata, mas sentida e imaginada: “Esta foi para eles a própria poesia, que para eles constituiu uma faculdade que lhes era conatural (dotados que eram de tais sentidos e de tais fantasias), [...] sendo-lhes a matriz de maravilharem-se de todas as coisas.” (VICO, 1979, p. 75).

Tal poesia, cuja matéria constitui-se de um “impossível crível”, começa por ser divina, caracterizando, portanto, a idade divina da história humana. Ao mesmo tempo em que os primeiros gentios imaginavam as razões das coisas, contemporaneamente as sentiam e admiravam como divinas (cf. VICO, 1979, p. 75), atribuindo às coisas do mundo uma condição “entitativa”, ou consciência da existência real das próprias ideias. Vico aproxima o pensamento dos gentios na idade divina à natureza das crianças que, observa o pensador, tomam nas mãos coisas inanimadas e, com elas, recream-se e conversam como se fossem pessoas vivas (Cf. VICO, 1979, p. 76). Segundo Vico, diferentemente de Deus, que antes de criar as coisas do mundo já possui conhecimento delas, os primeiros gentios criavam pela fantasia, a partir das ideias, as coisas no mundo: “e o fazem com uma maravilhosa sublimidade, tamanha e tão considerável que perturbava, em excesso, a esses mesmos que, fingindo, as forjavam para si, pelo que foram chamados ‘poetas’, que, no grego, é o mesmo que ‘criadores’.” (VICO, 1979, p. 76).

A imaginação humana levou-os a tomar a natureza pelo seu efeito, constituída das poderosas forças do corpo, imaginavam o urrar e murmurar de um céu como as violentas paixões de um corpo animado: “E por tal prisma chamaram Júpiter, primeiro deus das gentes (...), o qual, com o silvo dos raios e o fragor dos trovões” (VICO, 1979, p. 77), falava às consciências imaginantes daqueles homens, que o temiam e o reverenciavam como deus, rei e pai.

Os primeiros poetas, denominados poetas teólogos, tornaram-se os primeiros sábios, vistos como adivinhos (*divinari*³³) ou decifradores que, pela metafísica poética,

³³ Vico observa que os primeiros poetas “foram denominados *divinos*, com o sentido de ‘advinhos’, a partir do étimo *divinari*, que em sentido próprio significa ‘adivinhar’ ou ‘predizer’. E a ciência dessas adivinhações passou a chamar-se ‘musa’ (...).” (VICO, 1979, p. 79).

conseguiam compreender o falar dos deuses. Por meio de uma mística teológica, os poetas eram tomados como “intérpretes dos deuses”, reveladores dos “divinos mistérios dos auspícios e dos oráculos.” (VICO, 1979, p. 79). Segundo Vico, do temor da gente primeva, simplória e rude, forjaram-se os deuses. Juntamente com a idolatria e a adivinhação, ligou-se à criação dos deuses os sacrifícios, “que faziam para *procurare*, isto é, bem entender os auspícios.” (VICO, 1979, p. 79).

No “Prelúdio”, primeira parte do *Romance d’A Pedra do Reino*, Quaderna narra os episódios de traição e morte que se sucederam no passado, herança de sangue e sofrimento legada por seus antepassados, antigos reis do Sagrado Império da Pedra do Reino. O primeiro rei a subir ao trono do reino sertanejo foi D. Silvestre I, o Rei do Rodeador³⁴, que morre degolado e sem deixar descendentes. O Segundo reinado tem início com D. João I, O Precursor, que, apropriando-se de antigos folhetos sobre o desaparecimento de El-Rei Dom Sebastião, o desejado, e profetizando sua ressurreição, fazia uso da predisposição do povo à fantasia para convencê-los da existência de uma Catedral do Reino, parcialmente visível em duas belíssimas torres, conquistando, deste modo, alguns favores para si mesmo:

Assim discorrendo, e nunca se esquecendo de mostrar, entre outros, um tópico do folheto em que o Visionário escritor, improvisado em Profeta, ensinava que quando João se casasse com Maria, aquele Reino se desencantaria, conseguiu ele, graças à ignorância da população e à bem conhecida tendência que o espírito humano tem para abraçar o maravilhoso e o fantástico, não só realizar o seu casamento com uma interessante rapariga de nome Maria – que sempre, até ali, lhe fora negada – como obter, por empréstimo, de muitos Fazendeiros do lugar, bois, cavalos e dinheiro, em porção não pequena, com a onerosa condição de restituir tudo em muitos dobros, logo que se operasse o pretenso desencantamento do misterioso Reino. (SUASSUNA, 2010, Folheto VII, p. 72-73).

Com a abdicação de D. João I, Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, levanta-se como herdeiro do Reino deixado por seu antecessor, iniciando assim o Terceiro Império. Instituído uma atmosfera de misticismo e de fanatismo religioso, o Execrável inicia no dia 14 de maio de 1838 um ritual banhado a vinho encantado e sacrifícios de sangue sobre as Pedras do Reino:

O Rei, depois que deu muito vinho a todos, declarou que “El-Rei Dom Sebastião estava muito desgostoso e triste com seu Povo.” “E por quê?”, perguntaram os homens, muitos aflitos, e as mulheres todas

³⁴ Segundo Quaderna, “de fato, porém, nossa régia história começa antes, noutra Pedra Sagrada, a ‘Serra do Rodeador’, onde, em 1819, aparecem três Infantes sertanejos.” (SUASSUNA, 2010, p. 68).

muito chorosas. “Porque são incrédulos! Porque são fracos! Porque são falsos! E finalmente porque o perseguem, não regando o Campo Encantado e não lavando as duas torres da Catedral de seu Reino com o sangue necessário para quebrar de uma vez este cruel Encantamento!”, proferiu o Rei. (SUASSUNA, 2010, Folheto VIII, p. 78).

Na história dos Impérios sertanejos da Pedra do Reino, podemos verificar uma herança teocrática e idolátrica, em que um Rei-Sacerdote se levanta frente a um povo temeroso e pio, afirmando um direito sagrado e uma jurisprudência mística e auspiciosa. Tais aspectos constituem-se análogos às definições da Idade Divina proposta por Giambattista Vico e determinam a natureza das reminiscências oriundas de um passado lendário e familiar reinventado no imaginário sertanejo de Quaderna.

O fundamento messiânico desses primeiros impérios encontrava-se sustentado pelo “sebastianismo”, crença no retorno redentor de Dom Sebastião, glorioso rei português que desaparecera durante as guerras ibéricas para conquista do Norte da África no século XVI. Os antigos reis da Pedra do Reino profetizaram, a partir de fábulas orais e folhetos, o retorno de D. Sebastião e a necessidade do desencantamento das torres de seu castelo. Desses primeiros profetas sertanejos rememorados por Quaderna, deu-se a atividade mitopoética que alicerça toda uma cultura. Segundo Vico, a atividade mitopoética é “aquele poder de modelar as imagens das coisas, que se chama *fantasia*, enquanto gera e cria novas formas, afirma por certo e confirma a divindade da origem.” (VICO, 1699, *apud* BOSI, 2000, p. 232. Grifo do autor). Para Vico, através da ordenação mitopoética da vida material e das esferas simbólicas da cultura, os primeiros poetas cantaram as maravilhas operadas por aqueles que podiam representar por meio da feitiçaria e do milagre o misterioso sentido da onipotência de Deus, levando os povos a prestarem homenagens à divindade (Cf. VICO, 1979, p. 79).

Nos “intervalos” propostos por Vico para estruturação das relações entre o homem e a sociedade, a Idade heroica figura-se como sucessora da Idade Divina. Segundo Burke, na obra de Vico, a idade dos heróis era heróica somente num sentido ambíguo ou irônico, uma vez que o filósofo a definia como “uma idade em que a força era o direito.” (BURKE, 1997, p. 67). Vico caracteriza os homens dessa “era” a partir das epopeias de Homero, distinguindo nos heróis épicos certo comportamento juvenil, afeito à violência e suscetível às paixões humanas, as quais buscavam governar. Considerando as oscilações de comportamento das personagens heroicas em diferentes

passagens das epopeias³⁵, que tendem a variar do decoro ao indigno, o filósofo observa que os poemas homéricos, do mesmo modo que os mitos gregos, são produtos do pensamento primitivo³⁶, que, na idade heroica, constituíam-se “perfeitamente decorosos”. Estando consciente da relevância da tradição oral na transmissão das épicas, Vico verifica que:

Homero não escreveu nenhum de seus dois poemas³⁷... Os *rapsodos* (cantores de histórias) percorriam as cidades da Grécia cantando os livros de Homero em feiras e festivais. (...) os dois poemas [*Ilíada* e *Odisseia*] foram compostos e compilados por várias mãos em épocas sucessivas. (VICO, *apud* BURKE, 1997, p. 63. Grifo do autor).

Lembre-mos que, para Vico, a passagem das “eras” significava uma evolução moral e social da humanidade, mediada essencialmente pela poesia, anterior à prosa e crucial para a transposição da selvageria para a civilização. Partindo do tempo primitivo dos primeiros gentios até a Renascença, num percurso que vai do conhecimento sensível e do exercício imaginante ao predomínio da razão até a crítica iluminista, Vico perpassa períodos da história romana e dos reinos medievais, momentos esses em que os nobres tratavam o povo com “impiedosa crueldade” (Cf. BURKE, 1997, p. 67).

No *Romance d’A Pedra do Reino*, o nordeste sertanejo é ambiente narrativo e espaço ficcional transfigurado pela prosa romanescas. Em suas dimensões política, econômica, geográfica e sócio-cultural, o sertão nordestino figura-se espaço representativo de uma anacrônica reminiscência da Europa feudal, transladada para as serras ressecadas do Cariri. Segundo Lígia Vassalo, “o modelo lusitano, do qual o complexo sócio-cultural nordestino é caudatário, se baseia num feudalismo atípico, (...)” (VASSALO, 1993, p. 59). A ideologia deste ambiente medieval-sertanejo postula o ideal da sociedade patriarcal, sendo o chefe de família responsável pelos parentes e por seus afilhados, dispondo deles livremente e protegido pelas leis de honra do sertão (Cf. VASSALO, 1993).

³⁵ Burke faz notar que, em certas passagens da *Ilíada*, por exemplo, Aquiles e Agamênon aparecem xingando-se mutuamente, destoando, pela infâmia e comicidade da cena, do tom épico e heroico da narrativa.

³⁶ “O pensamento primitivo era rico em imaginação, em metáforas e em personificação. Era um ‘modo de pensar poético’ (*maniera poetica di pensare*), que naturalmente se expressava em mitos.” (BURKE, 1997, p. 66. Grifo do autor).

³⁷ Afirmação também feita por Friedrich August Wolf (1759-1824), que obteve sua fama por dizer que tais poemas eram composições orais transcritas numa data posterior e de forma modificada. (Cf. BURKE, 1997, p. 16)

Em algumas das “dignidades”³⁸, que introduzem e embasam o pensamento de Vico, demonstram-se alguns aspectos sociais investigados pelo filósofo para a caracterização do momento histórico por ele determinado como época dos heróis. Para o filósofo napolitano, a idade heroica seria o resultado das alianças entre chefes de famílias, a fim de fortificarem-se contra inimigos externos e evitar disputas internas entre os dependentes. Em uma das dignidades, Vico afirma ser próprio da tradição popular que a primeira forma de governo tenha sido monárquica:

Os pais no estágio das famílias devem ter exercido um império monárquico, sujeito somente a Deus, quer sobre as pessoas quer sobre as aquisições de seus filhos e muito mais ainda de seus fâmulos que se haviam refugiado em suas terras. E, assim, que eles foram os primeiros monarcas do mundo de que cuida a história sagrada quando os chama “patriarcas”, isto é, “pais príncipes”. (VICO, 1979, p. 51).

Deste modo, estabeleceu-se um governo oligárquico, sustentado por uma sociedade dividida entre aristocratas (ou patrícios), nobres que possuíam terras como herança familiar, e o povo pobre (ou servos), dominados pelas leis cruéis da classe dominante. Esta classe de nobres, por sua vez, cultivava virtudes heroicas como a piedade, a prudência, a moderação, a fortaleza e a magnanimidade. Para Vico, “os homens faziam derivar sua própria nobreza de Deus e a fantasia prevalecia sobre a reflexão.” (VICO, 1979, p. XXII).

Em a *Ciência Nova*, ao falar do heroísmo poético, Vico observa que “o herói sobrepassava o homem e a besta (a besta é escrava das paixões; o homem, situado no meio, combate com as paixões; já o herói, com prazer, governa as paixões).” (VICO, 1979, p. 134). Segundo o filósofo, é “Amor nobre” o amor dos poetas, alado e velado, chamado de *Érôs*, de mesma raiz que *hérôs*, o herói (Cf. VICO, 1979, p. 134). Nas novelas de cavalaria, romances medievais, assim como na poética de trovadores ibéricos e provençais, encontramos um importante depositário de histórias sobre nobres amantes, que se dedicaram a viver e cantar o amor divino, amor este velado para as sensações e vontades do corpo e devotado em gestos e em versos à contemplação das coisas ideais.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, encontramos em Sinésio, filho mais jovem de D. Pedro Sebastião, e Heliana Swendson, filha de D. Edmundo Swendson, sócio e amigo do pai de Sinésio, o enlace amoroso idealista, místico e aristocrático, próprio da

³⁸ Os axiomas propostos por Vico no início da *Ciência Nova* são constantemente denominados de “dignidades”. Encontram-se neles as bases para toda a reflexão filosófica e filológica proposta pelo autor. Para Vico, “assim como o sangue através do corpo animado, deverão elas [“as dignidades”] fluir e animar tudo quanto esta Ciência expõe a respeito da comum natureza das nações.” (VICO, 1979, p. 31).

tradição ibérico-sertaneja e cantada em inúmeras novelas e folhetos do romanceiro popular. Segundo Ariano Suassuna, “Sinésio e Heliana vêm diretamente da novela de cavalaria. Às vezes, o amor do jovem cavaleiro pela dama era tão transcendente que se identificava ao culto por Nossa Senhora. É o encontro de dois alumiosos.” (In: CARVALHO, 2007, s.p.).

Para Quaderna, o amor entre Sinésio e Heliana é representação fiel do romance cortês cantado pelos poetas trovadores, que, entre outros componentes do universo do sertão, é lido e decifrado por ele, na busca dos sentidos astrológicos e sagrados para a legitimação de seu reino sertanejo. Em um dos folhetos do romanceiro, de autoria do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros, Quaderna encontra referências histórico-literárias para a transfiguração do sertão régio de seu imaginário. Diz o poeta em duas sextilhas de seu Canto:

“Havia um grande País
de nação mouro-cruzada,
e havia as Pedras do Reino,
por outras pedras cercadas:
diziam que lá morava
uma Princesa encantada.
(...)
Então, ouvia-se a Voz
de um Cantador a cantar,
sobre o Prinspe legendário,
ao som de tiros no Ar.
Rufa o tambor, soa o Hino,
e a Fortaleza a salvar.

(SUASSUNA, 2010, Folheto XLVI, p. 322-323)

Como alusões às “Pedras do Reino” e à “Revolução da Guerra do Reino”, empreendida pelo Rapaz-do-Cavalo-Branco, Quaderna vê no “romance” a confirmação poética de que o “Reino é o Brasil” e de que é ele o rei e, enquanto preso, ao compor sua própria obra, também o cantador das batalhas do sertão pela “glória do sangue e da raça”:

também sou eu o Cantador cuja voz se ouvia, clamando às armas; (...); a Fortaleza que salva é esta minha Obra, este meu Castelo, (...); a Princesa encantada, é Dona Heliana, a dos Olhos Verdes; assim como o Prinspe ou Príncipe legendário de que eu conto a legenda é o meu primo e sobrinho Sinésio, o Alumioso, que tanto a amou (...)” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLVI, p. 323).

No período heróico da história da humanidade, em oposição ao amor divino havia o amor bestial, amor esse praticado pelos plebeus. Segundo Vico, o Amor plebeu é sem véu e sem asas, “voltado para as coisas dos sentidos”, afundado nas coisas sensíveis (Cf. VICO, 1979, p. 134). Esta forma de amor encontra-se figurativizada na relação adúltera e libertina de Quaderna e Maria Safira.

Mulher tomada como possessa do demônio e malsinada pelos homens da cidade de Taperoá, Maria Safira³⁹ é fonte de erotismo e gozo para os desejos mais profanos de Quaderna. Casada com Pedro Beato, velho sábio e santo, Maria Safira é personificação barroca da tentação da carne e do pecado do espírito, que desperta em Quaderna o sacrílego desejo pelas coisas dos sentidos, tornando-o sensível aos prazeres mundanos e promíscuos. Maria Safira possui olhos verdes, como Heliana Swendson, porém, não alumiosos e transcendentais como os da princesa, mas lúbricos e impulsivos: “Maria Safira desviava o rosto e me olhava, com um sorriso enigmático e uma expressão dissimulada nos olhos enviesados, verdes e luzentes como os dos gatos.” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLVIII, p. 333).

Em certa passagem do *Romance*, Quaderna, num gesto épico e nobre de decoro, suspende o caráter erótico e picaresco que a narrativa havia assumido ao enveredar-se pelos encantos imorais de Maria Safira, retomando, deste modo, o viés heroico, moral⁴⁰ e grandiloquente de sua prosa poética⁴¹:

Não vou mais transgredir as leis de Deus contando o que se passou. Seria arriscar-me demais perante o Juiz, o Delegado e os nobres Senhores e belas Damas que me ouvem. Além disso, como Profeta católico-sertanejo que sou, não me atreveria a contar, por minha conta, cenas como essa. (...). Daqui por diante, quando a minha história me obrigar a contar essas coisas, basta que eu mande voltar a uma delas [cenas imorais escritas por outros autores] para explicar o que preciso. É o que faço agora; quem quiser saber o que aconteceu ali, (...), leia a cena do livro *A Afilhada de Monsenhor Agnelo, ou O Castelo do*

³⁹ Para Ariano Suassuna, Maria Safira é “vítima do tratamento que recebeu por parte do naipe masculino da humanidade, desde muito menina. Ela se chama Maria porque, para mim, é o nome mais belo de mulher, lembra Nossa Senhora; e Safira porque é o nome de uma pedra preciosa. Maria Safira, apesar de apresentada como possessa do demônio, é uma pedra preciosa mal lapidada pelos homens.” (In: CARVALHO, 2007, s.p.).

⁴⁰ Vico vê na poesia dos gentios uma importante função moral. Segundo o filósofo, a poesia deve “inventar sublimes fábulas, adequadas ao entendimento popular, e comovê-lo ao máximo, para ao fim e ao cabo, atingir o fim que a si próprio se prefixou, qual o de ensinar o povo a agir virtuosamente.” (VICO, 1979, p. 76).

⁴¹ É curioso perceber como Quaderna, habilmente, faz uso do romanceiro popular também a fim de não comprometer o estilo régio e sagrado do seu cantar, evidenciando, pela própria articulação dos folhetos, a rica diversidade narrativa e estilística presente no romanceiro popular, capaz de influenciar o narrador na composição de uma epopeia heroica e enigmática, ao mesmo tempo que o auxilia a dissimular, por meio da paráfrase e citações alheias, sua própria imaginação prosaica e obscena.

amor: “o dardo foi exibido no momento propício e encaminhou-se para a fonte desejada, que palpitava. O atrevido soldado de capacete vermelho, encontrando a relva umedecida, rasgava docemente as barreiras e penetrava inteiramente na gruta negra e vermelha do Castelo do Amor.” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLVIII, p. 333-334. Grifos do autor.).

Mesmo procurando afastar-se do ônus da linguagem prosaica, que em determinados momentos mescla-se a seu estilo régio, Quaderna, com seu discurso rico em metáforas e símiles visuais, não se abstém de uma linguagem própria à idade heroica, como compreendida por Vico em sua *Ciência Nova*. Haviam os homens adotado uma linguagem simbólica durante o período dos heróis. Como forma de expressão do pensamento concreto, essa linguagem fora a utilizada por poetas como Homero para contar as histórias dos deuses, originadas e conservadas pela tradição. Tais narrativas constituíam os mitos, vistos por muitos estudiosos como alegorias de processos naturais, cuja linguagem secreta⁴² era decodificada por literatos e homens instruídos, e traduzidos em língua heroica, que corresponde às “metáforas⁴³, imagens, similitudes ou comparações, que, depois, com a linguagem articulada, constituem o estoque de adornos (*suppellettile*) da linguagem poética.” (VICO, 1979, p. 104).

No estudo das primeiras nações, Vico constata que a “lógica poética” desses povos, como poder inventivo de compor imagens, previa uma linguagem transformadora do real, sendo rica em figuras e metros capazes de, por meio de um pensamento metafórico, movimentar as coisas, ou seja, dar emoção e sentido às substâncias inertes e inacessíveis do mundo concreto (em oposição ao mundo abstrato). Segundo Bosi, em Vico, “a função da *metáfora* é ‘dar sentido e paixão a corpos mortos’, realizando uma operação de transporte existencial e semântico.” (BOSI, 2000, p. 247. Grifo do autor).

⁴² A primeira linguagem dos povos gentios, quase muda, constituída de signos miméticos, expressava-se numa escrita hieroglífica. Segundo Vico, “observa Tácito que na Europa Setentrional, de que descrevem os costumes, os antigos germanos conheciam *literarum secreta*, isto é, não sabiam escrever seus hieróglifos. (...) Homero, o qual, em cinco passos de ambos os seus poemas faz menção de uma língua mais antiga do que a sua, certamente a língua heroica, chamando-a ‘língua dos deuses’. Três desses passos estão na *Ilíada*: o primeiro onde se conta que ‘Briareu’ é assim chamado pelos deuses, mas ‘Egeon’, pelos homens. O segundo, onde se narra de um pássaro, pelos deuses denominado *khalkída* e, pelos homens, *kýmíndin*. Já no terceiro, chamam os deuses ‘Xantos’ ao rio de Tróia, que os homens denominam ‘Scamandro’.” (VICO, 1979, p. 103. Grifo do autor).

⁴³ Para Vico, metáforas são fábulas construídas pelos primeiros poetas para dar aos corpos inanimados o “grau entitativo de substâncias animadas”, atribuindo-lhes sentido e paixão. Segundo o autor, “em todas as línguas a maior parte das expressões a respeito de coisas inanimadas efetuam-se mediante translações do corpo humano e de suas partes, assim como dos sentidos humanos e das humanas paixões.” (VICO, 1979, p. 89).

Os primeiros deuses, como Júpiter, Cibele e Netuno, explicavam-se através das substâncias do céu, da terra e do mar, e, deste modo, todas as coisas naturais ligavam-se à divindade: “todas as flores a Flora; todos os frutos a Pomona.” (VICO, 1979, p. 88). Segundo Vico, os humanos assim o fazem, também, com as coisas do espírito: “sempre que desejamos projetar para fora do entendimento coisas espirituais [paixões, virtudes, vícios], devemos socorrer-nos da fantasia, para as podermos explicar, e, como pintores, fingir delas imagens humanas.” (VICO, 1979, p. 88).

Para o filósofo,

os primeiros poetas deram aos corpos o grau entitativo de substâncias animadas, capacitadas, no entanto, apenas de quanto lhos pudessem conferir, isto é, de sentido e de paixão, e assim deles [sentido e paixão] se fizeram as fábulas. De modo que cada metáfora, assim constituída, vem a ser uma fabulazinha minúscula. (VICO, 1979, p. 89).

Sendo as fábulas a própria manifestação da fantasia, como demonstra Vico na *Ciência Nova*, as mitologias, compreendidas como linguagem das fábulas, constituem suas próprias alegorias. Na mitologia, encontram-se heróis cujas identidades assumem um valor de predicabilidade comum a todo um grupo ou gênero (“como Aquiles, uma ideia de valor, comum a todos os fortes; ou Ulisses, uma ideia de prudência, comum a todos os sábios.” (VICO, 1979, p. 88)). Para Vico, as alegorias são, portanto, as etimologias dos falares poéticos.

Da lógica poética exposta por Vico desdobrou-se a composição dos “personagens-nome”, denominação atribuída por Alfredo Bosi em seu estudo sobre o filósofo. Estes personagens eram heróis, sábios e semideuses presentes nas fábulas e intrinsecamente motivados por elas. Tratavam-se, como observa Bosi, de personagens cujos caracteres são mais poéticos e menos históricos, indivíduos que traziam em seus nomes valores simbólicos ligados a seus papéis e relações dentro do espaço social que habitavam (Cf. BOSI, 2000, p. 251). No primeiro vocabulário mítico, herdado pelos poetas do período heróico, as expressões encontravam-se motivadas. Não se abstraíam dos sujeitos as formas e as qualidades, nem as formas da matéria. Segundo Vico, “os primeiros poetas devem ter dado às coisas os nomes, a partir das ideias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela da sinédoque.” (VICO, 1979, p. 90).

Prevalencia, na linguagem poética dos primeiros gentios, o dinamismo das expressões motivadas, signos compostos a partir de figuras como a sinédoque e a

metonímia e que depois, nos tempos da razão (“Era dos homens”), viriam a caracterizar-se pela antonomásia. Ao mencionar as composições metonímicas, Vico as comenta e exemplifica: “correspondem a minúsculas fábulas, mediante as quais imaginaram-se serem mulheres vestidas dos seus efeitos, sendo, por isso mesmo, feia a Pobreza, triste a Velhice e pálida a Morte.” (VICO, 1979, p. 90).

No *Romance d’A Pedra do Reino*, alguns personagens apresentam em seus nomes próprios derivações que desvelam, nas potencialidades simbólicas do “signo-nome”, os matizes de personalidade e as funções que desempenham na tecitura narrativa. Como exemplo, retomemos os nomes dos três filhos herdeiros de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, tio e padrinho de Pedro Dinis Ferreira Quaderna. O mais velho, Arésio, tem o nome derivado de “Ares”, deus grego da guerra, forte e brutal.

O irmão mais jovem, Sinésio, traz no nome a insígnia de sua própria sina, um destino régio e alumioso para o seu povo sertanejo. Silvestre, o filho bastardo, é aquele que erra pelas planícies selvagens da caatinga; ligado à terra, ao sertão agreste que o acolheu, caminha sem direção exata à procura do irmão, Sinésio, desaparecido após a morte do pai. Nota-se que o sufixo “sio” nos nomes dos dois irmãos, Arésio (“o príncipe proscrito”) e Sinésio (“o príncipe alumioso”), marcam o vínculo familiar e a estreiteza dos laços com o pai, ao passo que com Silvestre (“o príncipe bastardo”), o contrário, seu nome é todo selvagem, sem raízes parentais oficiais, trata-se daquele que se desenvolveu sem ser “cultivado” pela família.⁴⁴

As “idades” propostas por Vico caracterizam um “ciclo”, uma sequência (*corso*) de mudanças no desenvolvimento histórico e cultural dos povos. Para o pensador napolitano, as nações desenvolviam-se paralelamente e expressavam na linguagem seus costumes, tendo todas em comum a mesma prática mitopoética de origem. Para Vico, “idéias uniformes originadas em povos inteiros desconhecidos uns dos outros devem ter uma base comum de verdade.” (VICO, s.d., *apud* BURKE, 1997, p. 70). No transcurso do tempo histórico da humanidade, Vico observa não apenas a sequência, mas a recorrência (*ricorso*) das “três idades”, o que significa, para o filósofo, uma atualização de valores e modos de pensar antes superados ou esquecidos. Vico não se preocupava com as mudanças econômicas de uma sociedade, mas com as mudanças sociais e

⁴⁴ Reflexão a partir da definição encontrada no dicionário Houaiss.

culturais, reflexos do pensamento de um povo e expressão mais autêntica do espírito de uma época⁴⁵. Segundo Burke:

Vico não diz se a idade dos deuses alguma vez retornou, mas declarou bem firmemente que a idade heróica ou bárbara ressurgiu na Europa depois do declínio do Império Romano. (...). Um ciclo clássico – quer se encontre num escritor clássico, renascentista ou do século XVIII – não raro se inicia com uma descrição do estado de paz, que traz consigo prosperidade, seguida de civilização, luxo e efeminação, e assim cai nas mãos de uma sociedade mais pobre, mais guerreira, mais ‘viril’, que em seguida é obrigada pelo seu próprio sucesso a passar pela mesma sequência de mudanças que a sua antiga vítima. (BURKE, 1997, p. 69)

Em nenhum momento da *Ciência Nova*, Vico menciona o retorno da “idade divina”, contudo, ressalta o ressurgimento da “idade heróica” após o declínio do Império Romano e das invasões bárbaras. Burke sublinha a atenção dedicada por Vico para a história romana, na qual, fazia notar o filósofo, encontravam-se extensos e violentos confrontos entre grupos sociais:

Essas “lutas heroicas” eram, segundo ele [Vico], um caso especial de um conflito que com frequência reaparece na história, o conflito entre os governantes e os governados, no qual “os plebeus sempre querem mudar a forma de governo, pois são sempre eles que a mudam”, ao passo que “os nobres sempre querem mantê-la como está”. De início, na idade dos heróis, os patrícios eram os únicos governantes, pois “as primeiras comunidades do mundo nasceram na mais severa forma aristocrática”. Eles se mantinham no poder conservando as leis numa linguagem secreta que nenhuma outra pessoa podia aprender. (BURKE, 1997, p. 73)

Buscando manter o diálogo entre o pensamento de Giambattista Vico e a construção narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino*, propomos a leitura crítica de passagens do *Romance*, algumas do “Folheto LII – os três irmãos sertanejos”, em que Quaderna relata ao Juiz Corregedor detalhes que marcaram a tragédia de sua família e o conseqüente declínio do “império sertanejo” regido por seu tio e padrinho, Dom Pedro Sebastião, o rei degolado.

Durante o inquérito, Quaderna esclarece as articulações e motivações políticas responsáveis pela formação dos dois grupos rivais que duelariam entre si na chamada “Guerra do reino”, principiada no Sertão do Cariri, em 1935:

⁴⁵ Vico “acreditava na ‘harmonia necessária’ das instituições humanas, em outras palavras, no vínculo necessário entre formas particulares de cultura e formas particulares de sociedade, uma concepção que seria mais tarde descrita em termos de ‘espírito da época’.” (BURKE, 1997, p. 71).

– Ora, Sr. Corregedor, desde quando o velho Rei, Dom Pedro Sebastião, era vivo – e mais ainda depois de sua morte – os moradores da nossa Vila tinham se separado, formando dois partidos em torno dos filhos dele! Uns tomavam o partido de Arésio, filho do primeiro casamento de meu Padrinho com Dona Maria da Purificação Pereira Monteiro. Os outros, tomavam o de Sinésio, filho de minha irmã, Joana Garcia-Barretto Ferreira Quaderna.⁴⁶ (SUASSUNA, 2010, Folheto LII, p. 371-372)

Na formação dos grupos rivais, o caráter messianista, próprio dos grupos desafortunados, sem quaisquer privilégios políticos e marcadamente popular, revela-se na esperança depositada no retorno de Sinésio⁴⁷, o “Prinspe Alumioso”, montado em seu cavalo branco. A espera por seu retorno significa a lembrança de um passado glorioso que se pretende reencontrar num presente de miséria e vilanias. A trajetória de Sinésio concentra uma série de representações imagéticas que passam a corresponder-se analogicamente: seu misterioso desaparecimento, depois da morte do rei, e a suspeitosa notícia de sua morte em uma torre onde era mantido prisioneiro, sob condições muito semelhantes às do pai, aproximam essas duas figuras e, ambas, do antigo rei português, Dom Sebastião. Do mesmo modo, o penoso período de clausura, a morte no subterrâneo e a volta à sua terra sobre um cavalo branco assemelham a trajetória de Sinésio ao martírio e à ressurreição de Cristo, mediados pela passagem pelo reino dos mortos. A sina de Sinésio, carregada de simbolismos cristãos e ibéricos, transforma seu retorno em concreta possibilidade para a esperada e imaginada destituição dos opressores e fortuna para os pobres e degradados do sertão.

As imagens ligadas a Sinésio correspondem a uma anamnese de várias imagens gloriosas e redentoras que um povo jamais deixara de imaginar, compondo, deste modo, um imaginário sertanejo que entrelaça uma memória familiar (a lembrança do pai, Dom Pedro Sebastião), religiosa (a crença na trajetória de Cristo) e uma memória de herança medieval portuguesa, o sebastianismo (a lembrança do antigo rei Dom Sebastião), trasladado para o sertão nordestino como expressão de fidelidade aos ideais monárquicos e de resistência às imposições republicanas:

Os partidários de Sinésio continuavam a acreditar no subterrâneo⁴⁸ e a sonhar com o dia em que o jovem Prinspe Alumioso conseguiria

⁴⁶ Quaderna também faz referência ao “filho do meio”, Silvestre, que fora concebido no intervalo entre os dois casamentos de seu tio. Contudo, ninguém tomava partido deste filho, bastardo, pobre e considerado meio idiota. Silvestre, ele próprio, era partidário de Sinésio (Cf. SUASSUNA, 2010, p. 372).

⁴⁷ Discutimos no capítulo anterior, “o rei o pai...”, as analogias presentes na trajetória de Sinésio e Cristo.

⁴⁸ A crença no “subterrâneo”, nesta passagem, refere-se ao exílio de Sinésio que, acreditavam seus partidários, era mantido preso, escondido pelo Governo e pela Polícia-secreta no subterrâneo da “Casa de

vencer seus inimigos cruéis e desconhecidos, voltando à sua terra, para – como se esperava dele desde menino – causar a perda dos poderosos e fazer a felicidade de todos os pobres, desgraçados, infelizes e deserdados da sorte no Sertão do Cariri! (SUASSUNA, 2010, Folheto LII, p. 373).

Ambientado no Sertão do Cariri, o conflito social inerente à dinâmica entre grupos populares (governados) e grupos da elite (governantes) desdobra-se nos embates dialógicos do inquérito protagonizado por Quaderna, acontecimento que toma pouco mais da metade da extensão do romance⁴⁹. Em várias passagens desse inquérito, tornam-se implícitas as posições políticas do magistrado e do acusado. Quaderna compreende que alguns fatos relatados por ele, se não recontados a seu modo e subtraídas as informações que podem implicá-lo nas atividades dos grupos de esquerda, podem comprometer decisivamente seu destino como réu no processo:

– Como *Vossa Excelência* pode ver por aí, os partidários de Arésio eram os mais *razoáveis e esclarecidos!* – disse eu, para lisonjear o Corregedor, que manifestara aprovação ao *ponto de vista* deles. – Não admira, aliás, que assim acontecesse, porque eram as pessoas mais ricas e bem-situadas da Vila. (SUASSUNA, 2010, Folheto LII, p. 373. Grifo nosso.)

Em seu discurso, por meio dos pronomes de tratamento e do uso de adjetivos familiares ao ouvido burguês, Quaderna consegue sagazmente escamotear, mesmo que momentaneamente, sua predileção pelo partido de Sinésio, como no excerto acima, em que sublinha e envaidece a posição ideológica e política do Juiz Corregedor. Ao mesmo tempo, Quaderna permite-se reafirmar sua aparente neutralidade política no embate entre os grupos que constituem a guerra sertaneja.

Noutra passagem, anterior à mencionada acima, e que corresponde ao primeiro encontro entre o Corregedor e Quaderna, quando perguntado se era o mesmo Pedro Dinis Quaderna, Diretor da Biblioteca Municipal Raul Machado, assim respondeu o acusado:

– Sou sim senhor! – balbuciei como pude.
E acrescentei logo, para me impor como pessoa de pró e homem de bem:
– Mas, além disso, sou ainda redator da *Gazeta de Taperoá*, jornal conservador e noticioso no qual me encarrego da página literária, enigmática, charadística e zodiacal. Posso dizer, assim, que, além de

pólvora”, construção deixada pelos holandeses durante o período colonial no Brasil. Nota-se, também, o caráter marginal e rebelde de um grupo que tem seu principal líder advindo do subterrâneo, numa alusão ao baixo, desprestigiado e subjugado, e que se põe contra o alto, o elitista e dominante.

⁴⁹ O inquérito estende-se por cerca de 400 páginas no *Romance*.

Poeta-escrivão e bibliotecário, sou jornalista, Astrólogo, literato oficial de banca aberta, consultor sentimental, *Rapsodo* e *diascevasta* do Brasil!

– *Rapsodo?* – *estranhou o Corregedor*, com um ar entre enojado e perplexo. – *Diascevasta?* Que é isso? *Que é diascevasta?*

(...)

Vi que tinha conseguido minha primeira vitória contra o Corregedor: porque um acusador que confessa ignorância de alguma coisa sabida pelo acusado perde sempre um pouco de sua superioridade. (SUASSUNA, 2010, Folhetos XLIX e L, p. 337. Grifo nosso.)

Neste excerto, nota-se que Quaderna faz uso de uma artimanha semelhante à observada anteriormente, porém inversa: ao falar sobre seus ofícios, utiliza substantivos praticamente desconhecidos pelo magistrado, explicitando, portanto, suas diferentes posições sociais. No embate dialógico da cena, a “superioridade” discursiva e intelectual do Corregedor encontra-se diminuída, dada sua ignorância perante alguns termos do discurso. Contudo, não se trata, apenas, do uso de termos ignorados pelo interlocutor, mas está latente nessa passagem um jogo pretencioso de crítica político-literária, em que o narrador valoriza, dentro do discurso romanesco, o estilo épico e, também, a poética eloquência dos cantadores populares, o que se faz rivalizar com o prosaísmo romanesco de seu interlocutor, refletindo, deste modo, a nível do diálogo narrativo, as disputas de classe na qual estão inevitavelmente inseridos.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, a narrativa compõe-se, em todos folhetos, sob um ponto de vista em primeira pessoa, em que o narrador protagonista é, ao mesmo tempo, herói prosaico de um sertão em guerra, rapsodo de uma grandiosa épica ainda não escrita e, também, diascevasta dos cancioneros populares e das epopeias de sua predileção, como *O Guarani* e *O Sertanejo*, de José de Alencar (escritor este a quem o narrador pretende superar como poeta épico sertanejo).

Em *O Foco Narrativo*, Ligia Chiappini Moraes Leite, citando a obra de Wolfgang Kayser, alude ao narrador épico como aquele que conta a uma multidão uma história do passado, protagonizada por deuses e heróis insígnies, enquanto o narrador do romance é aquela figura prosaica, cuja intimidade trivial emoldura e expõe o quadro de sua individualidade, sempre em conflito com uma sociedade marcada pela luta de classes. Segundo Moraes Leite, “o *romance* (...) começa a ser visto como um gênero enciclopédico que se alimenta dos outros anteriormente existentes. Nele o *dramático* e o *épico* convivem, (...)” (LEITE, 2002, p. 10. Grifo do autor). Se, para Hegel, em sua *Estética*, o romance é a “epopeia burguesa moderna”, poderíamos pensar em Quaderna como o narrador de uma tradicional e popularesca épica sertaneja enclausurado e

julgado pelo estilo romanesco burguês e moderno, ao qual ele mesmo escolheu se submeter.

Como observamos ao longo deste trabalho, Dom Pedro Dinis Quaderna, narrando de modo enigmático os acontecimentos de crime e sangue que envolvem a “guerra do reino”, resume, em seu modo de enunciar, o estilo épico e heróico que determinam seu imaginário sertanejo, e que se traduzem no *Romance* como flanco de resistência e revolta contra o outro lado da ficção, o prosaísmo da realidade imediata e factual defrontada dia a dia pelo povo sertanejo do Cariri, condenado à miséria e à penitência sobre o dorso pestilento da onça-mundo. Para Moraes Leite,

o *romance* pressupõe já uma realidade tornada prosaica, sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis, mas procuraria, nessa realidade prosaica, restituir aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram espojados. (LEITE, 2002, p. 11).

Se o romance torna-se, na modernidade, o lugar em que a poesia pode ser restituída ao mundo prosaico (Cf. LEITE, 2002, p. 10), Quaderna torna-se arauto deste princípio elementar no *Romance*, anunciando em seu próprio discurso (um discurso quase sempre metalinguístico) os valores poéticos que modelam as imagens advindas de uma rés realidade que o cerca e cercea.

Combinando extensos sumários⁵⁰, muitos deles inseridos pelo narrador durante longas cenas com o Juiz Corregedor, e o próprio recurso dramático dos diálogos, a estrutura do *Romance d’A Pedra do Reino* propõe um efeito de sentido particular a esta coexistência do sumário e da cena em sua composição⁵¹: para o narrador, o romance no qual se insere é documento oficial de seu processo judicial, é espaço de julgamento em que expõe as provas e os argumentos para sua absolvição.

Referindo-se às análises de Lubock e seus estudos sobre as obras de Leon Tolstói e Henry James, Ligia Chiappini salienta, para compreensão da presença do narrador, a fundamental distinção entre “narrar” (*telling*) e “mostrar” (*showing*). Segundo a autora, a intervenção do narrador, no contexto ficcional, marca a predominância do “narrar” sobre o “mostrar”. O ato de contar uma história é técnica narrativa que permite ao

⁵⁰ Compreendemos o “sumário” e a “cena” como categorias narrativas a partir da definição de Norman Friedman, para quem “o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer.” (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

⁵¹ Implica-se neste estratégia narrativa a transformação do próprio suporte literário em ferramenta de legitimação do discurso do narrador.

narrador resumir e condensar os fatos narrados, do mesmo modo que poderá ampliá-los no tempo e no espaço, distanciando o leitor e a si mesmo dos acontecimentos imediatos, estes representados na cena, onde são mostrados ao leitor enquanto ocorrem.

Realidade imaginária e fascinante, a noção de ficção implica um narrador que “narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou.” (LEITE, 2002, p. 7). Segundo Norman Friedman, “o narrador protagonista encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). No *Romance d’A Pedra do Reino*, no embate dialógico das cenas do inquérito, jogo dramático em que toda enunciação evidencia uma reação, vemos esboçar-se uma reflexão crítica⁵² acerca da dinâmica social implícita, e que permite, dentro da economia do romance, uma problematização política e estética de tudo que envolve o imaginário sertanejo construído pelo narrador. Vejamos, a seguir, uma passagem que poderá comentar tais implicações críticas.

Ao expor as facções rivais que compunham as frentes populares e aristocratas na “Guerra do Reino”, Quaderna relata ao Juiz Corregedor que ficaram a favor de Arésio a Aristocracia rural e a Burguesia urbana, os elementos mais poderosos do Sertão, enquanto que, com Sinésio, ficaram “os Almocreves, os cambiteiros, os Ciganos, as lavadeiras, os Vaqueiros, os cabras-do-eito, cabras-do-rifle, as Fateiras, os Cantadores, os Cangaceiros (...).” (SUASSUNA, 2010, Folheto LII, p. 374). E deste modo reage o Corregedor:

- Enfim, eram recrutados entre o Povo, a ralé sertaneja, não é isso? – interrompeu o Corregedor, meio impaciente.
- Vossa Excelência chame como quiser! Eu, fiel aos ensinamentos de Samuel, Clemente, Carlos Dias Fernandes, João Martins de Athayde, Gustavo Barroso e outros Mestres, considero toda essa gente, especialmente os homens que montam a cavalo e as moças que, vencendo a Desgraça e a Fome, puderam permanecer bonitas⁵³, como *Fidalgos e Princesas do Povo Brasileiro!* (SUASSUNA, 2010, Folheto LII, p. 374. Grifo nosso.)

⁵² Tal reflexão crítica evidencia a posição do romancista, como autor implícito, frente às personagens e, principalmente, ao foco narrativo que escolheu assumir. No *Romance d’A Pedra do Reino*, não se trata, em última instância, da apresentação romântica e entusiástica de um imaginário sertanejo que diz respeito à toda uma cultura, mas da problematização deste imaginário como representação autêntica da cultura. Segundo Friedman, “é uma consequência natural da atitude editorial que o autor não *relate* o que se passa nas mentes dos personagens, mas sempre a *critique*.” (FRIEDMAN, 2002, p. 174. Grifo do autor).

⁵³ “enquanto no resto do Brasil, prostituta é rapariga, aqui, no Sertão, é Mulher-Dama, o que enobrece demais essa gente, fazendo com que elas pareçam Damas de copas, ouro, paus e espada!” (SUASSUNA, 2010, Folheto LII, p. 374).

Destacamos, na passagem acima, o contraste entre o olhar oficial que recai sobre a realidade imediata do sertão, marcadamente elitista e burguês, e uma ação imaginante alimentada pela tradição literária e monárquica mantida pelo povo sertanejo e atualizada pela imagística quadernesca. Quaderna subleva, mesmo que num plano imaginário, inócuo à estrutura da realidade burguesa, os homens e as mulheres dos grupos populares contra os aristocratas republicanos do sertão, ato que melhor representa seu posicionamento político como “monarquista de esquerda”, assim como restitui, através do estilo épico e do tempo heróico, valores poéticos e memorialistas ao mundo prosaico do sertão.

Para compor sua epopeia sertaneja, Quaderna utiliza-se da datilografia⁵⁴ de Margarida e, principalmente, dos questionamentos e curiosidades do Corregedor, muitas vezes estimulados com habilidade pelo acusado. Entre o embate dialógico com o Corregedor e os acontecimentos narrados, demasiadamente épicos, Quaderna situa e constrói seu discurso de absolvição. O espaço narrativo torna-se tribunal, ou num pertinente diacronismo, torna-se estrado onde se senta o juiz e apresenta-se o artista, cuja culpa ou inocência pondera-se pelo ponto de vista, pelo jogo dialógico, em que o “mostrar” pode condenar e o “contar” pode ser o caminho para a liberdade. Não a liberdade física e política, mas uma liberdade moral, intelectual e humana, uma liberdade que se conquista pela verdade. Para Quaderna, contar um “conto” não apenas significa reinventar e ampliar memórias em seu imaginário, mas defendê-las do julgamento cruel de uma realidade de ausência e penúria, de fome e miséria, o que aumentará sempre um “ponto” a favor daquele que sonha e devaneia.

A fim de encerrarmos as reflexões deste capítulo com mais um excerto do *Romance*, retomemos o momento em que Quaderna é interrogado sobre a verdade de seu relato:

– E é verdade tudo isso? Todas essas roupas fidalgas, essas bandeiras, essas onças, esses acontecimentos estranhos, tudo isso é verdade ou é “estilo régio”?

– Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, (...). Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário, de caráter epopeico! (SUASSUNA, 2010, Folheto LV, p. 398)

⁵⁴“(1913). técnica de escrever com máquina datilográfica” (HOUAISS, 2001).

Segundo Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, “o imaginado é, a um só tempo, dado e construído.” (BOSI, 2000, p. 22). Para Giambattista Vico, “a verdade e o fato ou o verdadeiro e o feito são a mesma coisa, e um pode ser convertido no outro (...). Em outros termos, só pode ser conhecido de maneira indubitável aquilo que o próprio sujeito cognoscente faz, cria ou produz.” (VICO, 1979, p. XIII). Quaderna cria seu relato e se deixa criar por ele, sua verdade e seu feito tornam-se idênticos. Herdeiro do Reino sertanejo do Brasil e pretendente a maior poeta épico que já existiu, Quaderna constitui-se em seu discurso e afirma-se como verdadeiro em sua palavra. Seu narrar transforma acontecimentos e documentos históricos, advindos de tradições eruditas e populares da cultura, incorporando-os à sua constituição identitária de rei, profeta, rapsodo e palhaço no mundo imaginário do sertão, mundo afetivo construído por sua consciência imaginante e mundo no qual vive sua plenitude, em crença e essência.

A lógica formal e verídica do Juiz Corregedor impõe outro estatuto de verdade e legitimação, e que procura dissolver a fantasia inerente aos “fatos” narrados pelo depoente. Subtrair a fantasia presente no ato narrativo se coloca impossível a Quaderna, pois a verdade, para o narrador e, por extensão, para a obra ficcional que se emoldura em seu discurso, está em sua fantasia, em sua própria fabulação.

Este breve percurso por algumas passagens da *Ciência Nova*, de Giambattista Vico, e que encerramos com um percurso analítico a partir de algumas categorias narrativas, pretendeu nos oferecer uma introdução à presença das idades divina e heroica e suas determinações, propostas por Vico, no estudo do *Romance d’A Pedra do Reino*. Por fim, iniciamos um diálogo entre algumas estruturas narrativas ligadas ao narrador e seu fabular, fundamentais para a compreensão da capacidade do narrador de fantasiar as imagens advindas da memória. Na segunda parte deste trabalho, aprofundaremos a compreensão da presença da memória no romance e sua articulação com o imaginário sertanejo composto pelo narrador.

2.4. O reino do imaginário no Sertão do Cariri

“Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo,
(...) batido pelas duas ventanias guerreiras do
Sertão: o *cariri*, vento frio e áspero das noites
de serra, e o *espinhara*, o vento queimoso e
abrasador das tardes incendiadas.”

(Ariano Suassuna, Folheto XIV – O caso do castelo
Sertanejo, in *Romance d’A Pedra do Reino*)

Com o término da primeira parte do presente trabalho, apresentamos algumas distinções e especificidades que o termo “sertanejo” encerra na relação com o imaginário quadernesco que estudamos no *Romance d’A Pedra do Reino*. Assim como o personagem Quaderna, em sua imagística de rapsodo, Ariano Suassuna compõe um romance mítico e cavaleiresco, repleto de símbolos enigmáticos e intrigas de crime e sangue, erigindo em obra literária, castelo de sonho e de beleza, todo um imaginário de escritor, descendente dos tempos de amor e guerra nas terras bravias do Sertão do Cariri. Segundo Lígia Vassalo, ensaísta e crítica literária,

Ariano Suassuna aproximou suas recordações de Taperoá (cidade paraibana do Sertão dos Cariris Velhos e epicentro de toda a sua produção literária) à das criações cômicas do teatro cristão, encontrando profundas ligações entre aquelas e as do povo nordestino. (VASSALO, 1993, p. 28).

Em Suassuna, o Sertão que envolve toda sua ficção (teatro e prosa) e se figura nela é constructo fiel ao sonho daquele que a escreve, realidade íntima e matizada pelas cores vivas de uma memória pessoal que dialoga e se entretetece com a memória de um povo. O escritor cria sua obra a partir da realidade que o cerca, e, ao ficcionalizá-la, singulariza-a, cria um mundo que é próprio e único. O Sertão na obra de Suassuna não se resume a paradigmas de regionalismos, afeitos ao pitoresco e folclórico de uma cultura. Parte, sim, de uma região, que é posição inicial para a criação de sua ficção, mas procura o Sertão da tradição, do sensível, do humano, e, fundamentalmente, do que é perene e universal:

Quando, para exemplificar, vejo José Lins do Rego dizer que o regionalismo, “no plano artístico, é uma sondagem na alma do povo, nas fontes do folclore”, sinto uma sensação imediata de repulsa e me recuso a ser chamado de regionalista. Tal regionalismo fica nas aparências do social, fazendo jus a todas as acusações de pitoresco, enquanto que a arte tem de se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo. (...). Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. (SUASSUNA, 2008, p. 46-47).

O Romance nordestino fora fundamental para a transcrição do Sertão real em realidade imaginária no interior da obra literária. Desde cedo, através dos romances que

lia, e cujos enredos traziam como pano de fundo as mesmas paisagens de sua infância, Suassuna mergulha o Sertão pedregoso, rude e áspero do Brasil real no “universo fascinante da arte”, consagrando-o e enaltecendo as raízes culturais daqueles que o habitam e o carregam de memórias. Braulio Tavares, escritor e compositor pernambucano, refere-se à expressão de um sertanejo quando, uma vez, indagado sobre a beleza do sertão em tempos de chuva, responde o seguinte: “é mesmo, está bonito. E quando está seco, fica mais bonito ainda.” (TAVARES, 2007, p. 160). Tavares destaca o afeto e a coragem do homem sertanejo, capaz de imaginar a beleza de um Sertão real sem ter que recorrer a nada fora dele. Do mesmo modo o faz Quaderna, ao falar do Sertão que o envolve e determina: “O nosso Cariri é assim, Pedro: seco, áspero, pedregoso, implacável, com poentes esbraseados que parecem incêndios, e o chicote do vento e da poeira crestando tudo!” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLV, p. 312).

Segundo Tavares, o Sertão no *Romance d’A Pedra do Reino* “é terrivelmente belo, de uma beleza convulsa, agressiva, medonha, e às vezes destruidora e mortal.” (TAVARES, 2007, p. 163). Trata-se de “uma paisagem física calcinada, pedregosa e áspera” entretecida por uma paisagem social de misticismo e violência. Para o escritor pernambucano, há sertões de diferentes autores, no entanto, visto em conjunto, “eles servem como um Sertão único, metáfora abrangente de tudo o que o Brasil do século XX desconhecia, fantasiava, menosprezava, reverenciava e temia.” (TAVARES, 2007, p. 160). Para Ariano Suassuna, “o Sertão é o nódulo espinhento, pedregoso e belo do Brasil real.” (In: CARVALHO, 2007, s.p.).

Machado de Assis fizera, certa vez, uma importante e controversa afirmação, a qual sempre se fez reiterada na fala de Suassuna em palestras e entrevistas. Para Machado, “o Brasil real é bom, revela os melhores instintos, mas o país oficial é caricato e burlesco.” (*Apud* TAVARES, 2007, p. 159). Depois de Machado de Assis, Suassuna assinala que outro grande autor urbano, Euclides da Cunha, cuja formação inicial desconhecia por completo o Sertão, também dividira o Brasil em duas faces. Para Euclides da Cunha, o Brasil oficial estava representado na Rua do Ouvidor, “centro da civilização cosmopolita e falsificada”, e o Brasil real era a face bruta e poderosa do Sertão. Ariano Suassuna também cita o pai, João Suassuna, entusiasta de um “*sertanismo* radical” avesso ao “*civitismo*” ou “urbanismo exclusivista”, e afirma que, também assumindo visão semelhante, estavam, juntos, cometendo o mesmo erro de Euclides da Cunha, o de “julgar que o Brasil real era somente o do Sertão, e de não fazer, neste, a mesma distinção que no urbano.” (SUASSUNA, 2008, p. 244).

Para Suassuna, o Brasil real teria, na verdade, duas faces: o arraial do Sertão e seu equivalente urbano, a favela da cidade. O Brasil oficial é simbolizado com expressividade pelas Federações Industriais, Associações Comerciais, Bancos e Palácios, “onde reinam o Presidente e seus Ministros.” (SUASSUNA, 2008, p. 245). Tomando como ponto-de-partida de sua ficção a estrutura política, social e ideológica do Arraial messiânico, como o fez Euclides da Cunha com *Canudos*, a obra romanesca de Ariano Suassuna propõe-se uma reflexão sobre a possibilidade de fusão do que “existe de bom no Brasil oficial com o que existe de melhor no Brasil real”, superando a divisão e dilaceramento de dois países diferentes: de um lado, o oficial, representado por brasileiros de pele mais clara, e do outro, os descendentes mais escuros de negros, índios, europeus pobres e asiáticos pobres (Cf. SUASSUNA, 2008, p. 245). Trata-se, segundo Suassuna, “de recriar as instituições do Brasil oficial de acordo com a verdade do Brasil real”, constituindo, deste modo, “uma nação na qual a cisão atual seja substituída pela indispensável identificação e onde, pela primeira vez em nossa atormentada História, o Brasil oficial se torne expressão do Brasil real.” (SUASSUNA, 2008, p. 247-248).

Neste imaginário messiânico e revolucionário, o Sertão que Suassuna fabula figura-se solo áspero, terra da civilização do couro, dos cavaleiros do cangaço vestidos com armaduras de gibão, guerreiros e bandoleiros que povoam o imaginário brasileiro, do sertanejo ao pescador do litoral, e fecundam toda uma imagística literária⁵⁵ que, também, muito fascinou jovens cineastas do novo cinema nacional, como Glauber Rocha, Paulo Gil Soares e Vladimir Carvalho: “Através do Sertão que o Cinema nacional adquiriu vigor e personalidade” (SUASSUNA, 2008, p. 75), afirma Suassuna.

A tradição sertaneja destaca-se por sua importância na formação de uma linhagem estética genuinamente nacional, que parte em demanda da originalidade brasileira, buscando observar no mestiço sertanejo (mistura do branco, índio e negro), a “raça cruzada, já nacionalizada e integrada no corpo da nação” e da cultura (Cf. SUASSUNA, 2008, p. 76).

Como implicações para o imaginário sertanejo que este trabalho procura compreender, cabe, por fim, destacarmos a distinção e a especificidade que o “sertanismo” de Ariano Suassuna impõe à composição do *Romance d’A Pedra do*

⁵⁵ Destacam-se romances fundamentais na formação de um “Movimento Regionalista” na Literatura Brasileira, e, também, para superação do mesmo, como: *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; e os dois romances sertanejos que constituem um único, *Pedra Bonita-Cangaceiros*, de José Lins do Rego. (cf. SUASSUNA, 2008, p. 75).

Reino. Dentro da corrente sertaneja do romance brasileiro, a obra de Suassuna se distingue do “sertanejo sulista”, representado pelo Sertão úmido dos gerais, do qual descende a densa e grandiosa obra de João Guimarães Rosa. Suassuna se vale das pedras calcinadas do Sertão seco do Cariri para fundar, a partir de toda uma tradição literária erudita⁵⁶ e popular⁵⁷, as altas torres de sua epopeia sertaneja. O “sertanejo nordestino”, em Suassuna, volta-se à tradição, não para imitá-la, mas para formar o lastro necessário à recriação da realidade imediata no imaginário da ficção.

Como espaço representativo de anacrônica reminiscência da medievalidade europeia, o Sertão nordestino apresenta uma organização social que ainda conserva traços dos desbravadores e aristocratas europeus numa sociedade de vaqueiros e fazendeiros consolidada no patriarcado, com suas roupagens, seu código de honra e seus privilégios nobiliários. No tempo arcaico do Sertão cantado no *Romanceiro popular do Nordeste*, “os fazendeiros e chefes de Cangaceiros são barões e cavaleiros.” (SUASSUNA, 2008, p. 135).

No desenvolvimento deste trabalho, considerando, além da relação entre o popular e o regional, o caráter medieval que distingue e especifica o Sertão nordestino, concebemo-lo como constructo de um imaginário figurado em obra literária, e inserido no “tempo heroico da história da humanidade”, como observamos na definição de Giambattista Vico. Nesse “tempo heroico” compreendido por Vico, predomina a natureza poética e memorialística das relações do Ser humano com o mundo, sendo as disposições sociais regidas pelo regime aristocrático e cavalheiresco, com preponderância da linguagem da fantasia e do pensamento analógico:

o Sertão, como eu disse, é o mundo, que o homem tem que decifrar, para lhe dar aquilo que ele não tem por si só, um sentido. É a esfinge a resolver, a Onça a domar, mesmo sabendo que essa fera, bela como seja, é hostil e feroz e terminará por nos despedaçar com suas garras. (SUASSUNA, 2008, p. 145)

⁵⁶ Alicerçada em obras como *O Sertanejo*, de José de Alencar, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, entre outras.

⁵⁷ Representada pelo rico e variado *Romanceiro Nordestino*, pelas xilogravuras e pelas festas populares.

3. Memória e invenção em uma imagística Quadernesca

“E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou,
A terra será teatro
Do dia claro, que no atro
Da erma noite começou.”

(Fernando Pessoa, “O Quinto Império”, in *Mensagem*).

3.1. Memória e imagem ficcional

No ensaio “Olavo Bilac e Fernando Pessoa: uma presença brasileira em ‘Mensagem’?”⁵⁸, Ariano Suassuna faz algumas considerações pertinentes a uma reflexão não somente sobre a obra de outros escritores, mas sobre a sua própria, considerando, em específico, o *Romance d’A Pedra do Reino*, no que permite pensar a posição ética e estética de seu narrador protagonista. Segundo Suassuna, é comum a obra de gênio resultar de uma confluência de inúmeras sugestões estéticas e culturais anteriores:

Parece, mesmo, que o normal é o gênio ser, ao mesmo tempo, a soma e a culminância de uma série de influências anteriores que preparam a grande obra, e que, fornecendo uma porção de ‘pequenas visões’, permitem finalmente a grande síntese, a Visão profética e prenunciadora, que olha o futuro como desenvolvimento do passado e que só assim pode superar a voz individual para se tornar voz do seu povo e da humanidade. (SUASSUNA, 2008, p. 94).

No *Romance d’A Pedra do Reino*, enoveladas em uma única trama de brocados épicos, as imagens (“pequenas visões”) originárias de diferentes expressões artísticas e populares, juntamente com aquelas advindas de relatos históricos e familiares, passam a constituir, no espaço ficcional da obra, um passado transformado em objeto de narração. Estes significantes sócio-culturais, pertencentes aos domínios da memória e, originalmente, expressos por vozes distintas, são renarrados e reinterpretados pela fantasia do narrador, que faz de sua voz instrumento compilador de imagens, gestadas pela tradição e reanimadas pela força poética presente na unidade opaca da escritura de ficção⁵⁹. Segundo Ribot, em texto citado por Jean-Paul Sartre, “toda criação imaginativa

⁵⁸ Neste ensaio, Suassuna sugere uma gênese brasileira para a obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que poderia ter-se baseado, entre outros, em um poema de Olavo Bilac. (Cf. SUASSUNA, 2008, p. 93).

⁵⁹ Segundo Jean-Paul Sartre, em *A Imaginação*, “a imagem tem a opacidade do infinito” (SARTRE, 1978, p. 41). Para o filósofo, as imagens encontram-se ligadas entre si por relações de contiguidades de semelhanças (Cf. SARTRE, 1978, p. 41). Tomamos estas implicações como pressuposto para pensarmos

exige um princípio de unidade” (*Apud* SARTRE, 1978, p. 52), uma “síntese”, à qual o autor propõe um ritmo binário de condensação e transferência, em que os elementos imagéticos que originalmente não tinham qualquer relação encontrar-se-ão aproximados e fundidos em um conjunto novo (Cf. SARTRE, 1978, p. 53).

Quaderna posiciona-se frente à tradição como autêntico narrador compilador de memórias, cujas imagens não são transladadas para o espaço romanesco como quem adquire um móvel velho, mas (re)produzidas pela imaginação criadora de seu gênio epopeico. Trata-se de novas imagens, não mais a matéria estática emoldurada num relicário cultural e histórico, mas imagens moventes, (con)fundidas dentro do espírito engenhoso do rapsodo, em uníssono com seu canto e sua composição. Referindo-se ao trabalho dos escritores, Suassuna acredita que:

toda obra que entusiasme ou simplesmente toque um escritor o influencia. Se ele é apenas um colecionador de ressonâncias, sua obra será uma colcha de retalhos onde se distinguem claramente todas as vozes que ouviu. Mas se possui uma personalidade original, tudo o influencia, mas apenas no sentido de revelar a si mesmo virtualidades que se encontravam dentro de si, talvez adormecidas mas presentes; a voz que ele escutou e que o entusiasmou será fundida no cadinho pessoal e particular que todo verdadeiro artista ou poeta possui; e, como dizia Montaigne, das abelhas, com o pólen bebido em todas as flores, ele termina por fabricar o mel que é somente seu. (SUASSUNA, 2008, p. 94)

Henri Bergson, filósofo francês e um dos mentores da chamada “revolução filosófica”, na virada do século XIX para o XX, publica, em 1896, a obra *Matéria e Memória*. Nesta obra, Bergson procura pensar a imagem como uma existência situada entre o objeto (coisa real) e sua representação (ideal), e que, em conjunto, constituiria a matéria. O estudo da matéria, para Bergson, não poderia prescindir de um olhar sobre a memória, espaço onde as imagens precedem a dissolução operada pelas abordagens realista e idealista das imagens e resistem a essas abordagens. Bergson encontra na imagem-lembrança a representação precisa do ponto de interseção entre o espírito e a matéria (Cf. BERGSON, 1999, p. 8).

As pesquisas de Bergson encontram-se em sintonia com nossas reflexões acerca da imagem ficcional na medida em que se concebe a memória como faculdade que permite a contração do real e a inserção de traços de subjetividade, tornando a

a imagem em sua especificidade artística, em que sua própria constituição se encontra determinada por certa potencialidade simbólica, ampliada *ad infinitum* pelas possibilidades de combinação e analogias. Neste trabalho, não tratamos de outra imagem senão daquela construída pela linguagem poética.

experiência do real uma realidade íntima, projetada pelo sujeito que rememora. Para Bergson,

por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a “subjetividade” das qualidades sensíveis, (...), consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas (BERGSON, 1999, p. 33-34)

Este lado subjetivo da consciência individual, de que fala Bergson, determina as combinações constitutivas da paleta narrativa do narrador, que, ao reconhecer e reinventar na paisagem de sua ficção as coisas do mundo percebido e recordado, o faz dissolvendo-as nos matizes da sua imaginação narradora, sempre mediada e potencializada pela linguagem poética (simbólica) que acolhe e dá materialidade à ação imaginante. Para Gilbert Durand, no imaginário poético, herdeiro do processo de simbolização infantil, “o passado recordado não é apenas um passado da percepção (...). A imaginação dá cor desde o princípio às cenas que gosta de rever.” (DURAND, 1995, p. 69). Anterior a Durand, Gaston Bachelard, em *A Poética do Devaneio*, afirmara que quanto maior a imersão no passado, mais indissolúvel será o misto psicológico memória-imaginação:

se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. Para isso é necessário desembaraçarmo-nos da memória historiadora, que impõe os seus privilégios ideativos. Não é uma memória viva aquela que corre pela escala das datas⁶⁰ sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança. A memória-imaginação faz-nos viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético.” (BACHELARD, 1988, p. 114).

Discordando das proposições desenvolvidas por Bergson acerca da imagem-lembrança, Sartre, à luz de uma fenomenologia do imaginário, compreende a imagem não como decalque exato de alguma coisa do mundo empírico, mas como ato

⁶⁰ Reafirmamos que a imagem ficcional, sobre a qual tratamos neste trabalho, é percepção recoberta pela lembrança e redescoberta pela imaginação criadora, transformação poética de imagens-lembrança em imagens-símbolo. Para Bergson, a imagem-lembrança é “imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data.” (BERGSON, *apud* SARTRE, 1978, p. 56). Mais à frente, na mesma obra, Bergson propõe uma diferenciação entre o ato de imaginar e o de lembrar-se.

intencional da consciência na relação com o mundo: “trata-se da consciência de alguma coisa” (SARTRE, 1978, s/p). Neste ponto, aproximamo-nos do pensamento sartriano, segundo o qual a imagem não deveria ser entendida como um “imprimir-se” no espírito, que faz da memória um receptáculo frio e inerte, mas este ato intencional que nos permite pensar a memória como um “momento vivo da atividade espiritual” (Cf. SARTRE, 1978, p. 56).

Jean-Jacques Wunenburger, ao discernir duas concepções para o imaginário (uma *restrita* e outra *ampliada*), localiza a memória em um papel restritivo, subjacente a uma imaginação reprodutiva (composta de imagens passivas e neutras), oposta à imaginação simbólica (aberta a transformações e recriações). Propomos, no entanto, pensar uma memória que esteja presente neste imaginário ampliado, simbólico, que seja um arcabouço de imagens regido pelos princípios de fantasia, de auto-organização e de autopoietica (uma “memória-imaginação”, como propõe Bachelard).

Em *O imaginário*, obra na qual desenvolve sua teoria sobre a imaginação, Sartre observa a fundamental distinção entre “lembrança” e “fantasia”, no que implica a relação do sujeito com o mundo. Para Sartre, a consciência que sonha determina-se a si própria a produzir, exclusivamente, sínteses imagéticas de si própria em seu mundo imaginário: “esta é a verdadeira explicação do simbolismo onírico: (...) a consciência só pode apreender suas próprias preocupações, seus próprios desejos sob a forma de símbolos (...)” (SARTRE, 1978, p. 220). Segundo o filósofo, aquele que sonha perde inteiramente sua implicação com o real, tudo que sente e pensa expressa-se sob a forma de imagens.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, o imaginário de Quaderna compõe-se de seu interesse pelos personagens, espaços e acontecimentos oriundos de um passado histórico, mítico, e familiar, que se presentifica nas imagens fantasiosas e simbólicas de sua narrativa épica. O caráter epopéico que Quaderna atribui à sua narração permite a atualização dos vários objetos da memória, transfigurando-os, na atualidade do discurso, em imagens plásticas e vivas sob a pátina barroca de sua imagística sertaneja, afeita às contradições inerentes à tradição cultural e social do sertão, que tanto o interessam enquanto produto de um imaginário coletivo.

Segundo Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*,

um poeta que tudo contempla e a si mesmo apresenta, não há de ocupar-se muito tempo com os domínios interiores, já que eles, de qualquer modo, só dificilmente são representados como objetos.

Dirige a vista de preferência para fora — porque também aqui há um mundo exterior como há um interior — e observa o que se apresenta a seus olhos como bens incalculáveis da vida: armas, guerreiros, movimentos de batalhas, terras e homens maravilhosos, o mar, a praia, animais e plantas, mobiliário e criações de arte. Já a simples enumeração de seus nomes e o dizer “assim são as coisas”, causam-lhe prazer. (STAIGER, 1972, p. 43)

Staiger opõe o “mundo interior” do poeta lírico ao mundo exterior, originário de um passado distante, e trazido ao presente pelo poeta épico, que o rememora em sua grandiosidade, ou melhor, o imagina grandioso na sua invenção estética. Como herdeiro dos poetas épicos da tradição, Quaderna faz do fluxo temporal da narrativa uma reapresentação singular da matéria caudalosa da memória, contada e registrada em obra literária, cuja permanência imaginária encontra seu ponto e contraponto na passagem dos leitores/espectadores⁶¹ pela margem espessa e profunda do romance.

Em certa passagem do *Romance d'A Pedra do Reino*, Quaderna ouve de João Melchíades, seu padrinho-de-crisma e mestre de cantoria, uma lição sobre “os segredos da arte” e da literatura. Fala o cantador, apontado por Quaderna como mestre na arte da cantoria:

Que mestre de cantoria que nada, Dinis! Considero-me, apenas, um servo da Estrela das minhas posições zodiacais, um pequeno Instrutor poético-sertanejo, filantrópico e litúrgico! Minha base de escrever é traçar gracejos que não pendam para o lado licenciado e enredos vantajosos e heróicos, ainda que sejam *imaginários*! Gosto, também, de combater o Protestantismo e os nova-seitas, porque querem se afastar dos tracejados de luz da antiguidade católica! As coisas e histórias velhas influem muito para o progresso da Poesia: *as histórias passadas recordam a memória imortal dos antístites e antepassados, revivendo na memória do Poeta*, que, depois, faz chegar ao ouvido do mais rude o toque da *Memória dos tempos idos*! Eu, Dinis, considero-me um “raro do Povo”! O Povo me considera um filho das Musas, e, por isso, me entende, me crê, me aplaude, me escuta e me atende (...). Meus versos são terrenos explorados nos campos dos Sonhos (...). (SUASSUNA, 2010, Folheto XXXVI, p. 234. Grifo nosso)

Para Staiger, na poesia épica “acentua-se justamente a identidade. Como o autor épico não se altera, pode compreender que alguma coisa retorna (...).” (STAIGER, 1972, p. 40). Podemos observar no pensamento de João Melquíades valores caros ao poeta épico (reiterados por Quaderna em seu próprio discurso), que não só reafirmam a relação intrínseca entre memória viva e imaginação como base para composição poética, mas apontam para a Poesia como espaço de comunhão em que se constitui uma

⁶¹ Cabe lembrar o constante e mambembe vocativo usado por Quaderna, ao referir-se à plateia que ouve seu cantar: “Nobres Senhores e Belas Damas” (SUASSUNA, 2010, p. 737).

identidade, transcendendo a voz solitária do poeta criador e robustecendo-se na identificação fraterna e generosa de uma sociedade e de uma cultura.

3.2. O tempo da memória na ficção

No livro X das *Confissões*, Santo Agostinho realiza um estudo filosófico sobre a memória e o tempo, apresentando proposições atualmente reiteradas em pesquisas no campo da psicologia e da psicanálise, entre outros. Em certo ponto de suas reflexões, Agostinho propõe pensar a memória como “grande receptáculo” que abarca todas as impressões obtidas pelo sujeito que experiencia o real. Contudo, salienta o filósofo, “não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda.” (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 267).

Santo Agostinho questiona-se sobre como explicar a formação de tais imagens, que se encontram dentro do sujeito que recorda e independem do mundo exterior para existirem enquanto forma. Agostinho verifica a memória como lugar de encontro do sujeito consigo mesmo, reencontro com todos os pormenores percebidos pelos sentidos e não esquecidos:

é lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. (...). Deste conjunto de ideias, tiro analogias de coisas por mim experimentadas ou em que acreditei apoiado em experiências anteriores. Teço umas e outras com as passadas. Medito as ações futuras, os acontecimentos, as esperanças. Reflito em tudo, como se me estivesse presente. ‘Farei isto e aquilo’, digo no meu interior, nesse seio imenso do espírito, repleto de imagens de tantas e tão grandes coisas. (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 268)

Podemos inferir que, para Santo Agostinho, a memória constitui-se, portanto, em uma composição narrativa de imagens tecidas analogicamente e presentificadas no espírito. O objeto real não tem lugar na memória do espírito, reside nele sua imagem, figurada pela linguagem dos sentidos. Como vimos anteriormente, trata-se de uma memória que ordena as imagens-lembrança no espírito e, na tessitura da ação imaginante, tem-nas reinterpretadas e reordenadas, transfiguradas em imagens novas, metafóricas, em que o passado e futuro passam a figurar no presente da representação imaginária.

Lembre-mo-nos da contribuição de Bergson para esta questão, quando procura distinguir o ato imaginativo do ato de rememoração (entendido como ato que traz algo à memória). Segundo o filósofo:

Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (BERGSON, 1999, p. 158).

Não nos detemos na complexa querela entre as críticas sartrianas em relação ao pensamento de Bergson e como este compreende a imagem, que, segundo Sartre, é vista em *Matéria e memória* como imagem-coisa, dada certa materialidade sugerida à imagem pela concepção de representação expressa pelo autor⁶². O que nos interessa em Bergson é sua perspectiva ontológica de consciência, em que a compreensão da realidade psíquica dá-se pela duração, pelo progresso contínuo da memória que atualiza as imagens, revestindo-as de verniz antigo.

Segundo a psicanalista e escritora Maria Rita Kehl, em seu livro *O tempo e o cão*, a memória constitui-se como a pregnância imaginária dos acontecimentos desdobrados no tempo. Para a autora,

A memória obedece às leis que regem o imaginário. É ela quem nos dá a medida, tanto individual quanto coletiva, do fio do tempo, e estabelece uma consistente impressão de continuidade entre os infinitos instantes que compõem uma vida. Arrisco propor que o passado, cuja inscrição psíquica se dá através da memória, conserva o tempo em sua versão imaginária. É a memória que confere uma permanência imaginária a essa forma negativa do tempo, que é o passado. (KEHL, 2009, p. 127)

No espaço-tempo da obra de ficção, deparamo-nos, por semelhança, com as mesmas implicações teóricas em relação à memória e ao imaginário, desenvolvidas pelos autores mencionados acima. O tempo no sertão épico de Quaderna é reinterpretado literária do típico tempo nordestino⁶³, em que aparecem imbricados

⁶²Como pudemos observar em capítulo anterior, Sartre opôs-se a Bergson, propondo um estudo psicológico da consciência, vendo-a como ato, movimento em direção a alguma coisa.

⁶³ Em artigo sobre a Ilumiara Brennand, texto resultado de um diálogo com um crítico alemão e estudioso da cultura brasileira, Ariano Suassuna ressalta a peculiaridade do tempo sertanejo: “Veja que coisa estranha é o Tempo, e como aqui convivem tempos diferentes numa mesma época, variando o tempo real enquanto o tempo do calendário permanece o mesmo. Na estrada, dentro do automóvel, vínhamos vivendo um precário século XX. Na Praça da Várzea, os ônibus eram também do século XX, mas a atmosfera dos casarões era do século XIX. Agora, na Balsa, até pela lentidão e pelo silêncio, estamos no

tempos diferentes num mesmo presente romanesco, que se define por certa duração, não marcada pela continuidade cronológica e linear, mas pela contradição barroca de tempos justapostos e fundidos em um único presente imaginoso.

A consciência narrativa do rapsodo engendra o enredo de seu drama enovelando os sucessivos fios narrativos componentes de um passado recontado, somado a um futuro predestinado pelo narrador. Neste ato íntimo e contínuo que combina memória e invenção, faz-se a descontinuidade temporal necessária à rearticulação do curso do presente, que, como um rio corrente, ressignifica-se na especificidade do imaginário ficcional, mudando seu curso (que não passa mais pela realidade com a qual margeava), porém, não perde sua nascente original: as fontes eruditas e populares da cultura e da tradição.

Autora de *Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado*, Maria Aparecida Lopes Nogueira observa que, no *Romance da Pedra d'A Pedra do Reino*, “as imagens do passado sofrem interferências da descontinuidade, à medida que são reconstruções sentimentais que se elevam para além da realidade, devido à forte carga de emoção e à mistura confusa de recordações e desesperanças.” (NOGUEIRA, 2002, p. 206). Ao tomarmos esta afirmação, sob a perspectiva proposta por Emil Staiger para o estilo épico e para o lírico, somos provocados a considerar que o estilo épico de Quaderna encontra-se fundido ao estilo lírico, cujo caráter mais intimista pressupõe um ato de recordação voltado ao passado materno (Cf. STAIGER, 1972, p. 91). Constatação que corrobora o estilo barroco e romanesco que subjaz ao imaginário sertanejo de Quaderna e que está em consonância com a presença do feminino como devaneio de *anima*⁶⁴, que reconduz o poeta ao tempo pretérito da infância, lugar da memória onde estão guardadas as imagens mais amadas.

Maurice Halbwachs, em *Memória Coletiva*, realiza um estudo abrangente acerca das diversas determinações que estruturam a memória coletiva e sua relação com a memória individual e a memória histórica. Ao propor uma análise da memória coletiva como reflexo dos elementos e pensamentos comuns a um determinado grupo social, oferecendo a cada um dos seus membros uma certa sensação de pertencimento, Halbwachs comenta que “as diversas correntes de pensamento coletivo não penetram realmente jamais uma na outra e não podem ser colocadas e mantidas em contato”

século XVII ou no XVIII: não os europeus, mas os brasileiros, que, pelo espírito, evocam muito mais o XII ou o XIII da Península Ibérica.” (SUASSUNA, 2008, p. 257)

⁶⁴ Tratamos da feminilidade como traço do imaginário de Quaderna no segundo capítulo deste trabalho.

(HALBWACHS, 1990, p. 118), algo que, também, reforça o estabelecimento de fronteiras socio-culturais.

No entanto, para o sociólogo, a presença de um mesmo indivíduo em vários grupos sociais, participando de vários pensamentos, por vezes divergentes, concorre para que esta consciência individual mergulhe sucessivamente em vários tempos coletivos. Propondo a consciência individual como ponto de convergência dos diferentes tempos coletivos, Halbwachs verifica que em um mesmo intervalo de duração social vivida, a consciência concentra uma extensão relativamente grande de tempo representado (Cf. HALBWACHS, 1990, p. 128).

Segundo Halbwachs, “o tempo não se escoar: ele dura, subsiste, é necessário, do contrário, como a memória poderia percorrer o curso do tempo?” (HALBWACHS, 1990, p. 128). Com esta afirmação, são contestadas certas proposições psicológicas que observam, na diversidade do pensamento individual que escoar no tempo, a impossibilidade de aproximações entre durações diferentes. Para este trabalho, na proposta de pensar a constituição de um imaginário sertanejo alicerçado na e pela obra ficcional, a afirmação de Halbwachs não poderia ser mais pertinente, considerando, ademais, as reflexões desenvolvidas neste capítulo.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, pensamos a memória como momento vivo da atividade imaginativa⁶⁵, composição narrativa de imagens plásticas e moventes, articuladas pela imagística épica, lírica, barroca e romanesca de Quaderna, narrador rapsodo e diascevista da cultura erudita e popular e da tradição sertaneja do Cariri.

3.3. Uma heráldica de sangue e de poesia: proposta de uma estrutura quadernesca para o imaginário sertanejo no *Romance d’A Pedra do Reino*

Em *A Ciência Nova*, Giambattista Vico caracteriza a “idade heróica”, segundo momento da história da humanidade e ao qual se liga, analogicamente, a narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino*, como um tempo em que a experiência social aparece atrelada ao imaginar, compreendendo a *memória* enquanto faculdade primeira dessa experiência em sociedade. Segundo Vico,

⁶⁵ Para Sartre, “só há realidade na ação” (Sartre, 1978, p. 62). Consideramos o ato narrativo como criador de imagens por excelência, pois as imagens, como as compreendemos enquanto realidade ficcional, não podem preceder o ato narrativo.

Entre os latinos chama-se “memória” a faculdade que guarda as percepções recebidas pelos sentidos, e “reminiscência” a que as dá à luz. Mas memória significava também a faculdade pela qual nós conformamos as imagens, e que os gregos chamaram “fantasia”, e nós, “imaginativa”: pois o que nós comumente dizemos “imaginar” dizem os latinos *memorare*. (VICO, 1981, *apud* BOSI, 2000, p. 233)

É sobre este ato imaginativo (imaginação criadora) que se funda o imaginário sertanejo no *Romance d’A Pedra do Reino*, em que os elementos de um amálgama de memórias moventes se rearranjam na atividade inventiva da criação ficcional. A presença de um narrador épico, inserido num contexto romanescos de composição, permite que se constitua um espaço híbrido de representações, em que o passado heroico é resgatado, a partir de documentos históricos (literários ou não) e relatos ficcionais (mitos fundadores ou fábulas da tradição), e reafirmado enquanto “medievalidade sertaneja”, atualizada no presente poético da enunciação.

Ao mesmo tempo em que, como poeta épico, modela em sua fantasia imagens reminiscentes, Quaderna submete-se ao permanente questionamento da vida prosaica. Constantemente apropria-se dos enunciados alheios (quase sempre adversos) e dos próprios componentes da realidade ordinária do sertão, transformando-os em representações seminais para a elaboração de seu imaginário sertanejo, criação de “*ingenium*”⁶⁶, afirmando-o como seu fado e sua verdade⁶⁷. O imaginário de Quaderna dá unidade aos enunciados que compõem a narrativa, combinando e coordenando harmonicamente todos os imaginários que se corporificam nas várias vozes que, também, enunciam no *Romance*.

Em prefácio ao *Romance d’A Pedra do Reino*, Rachel de Queiroz ressalta a mistura de elementos propriamente eruditos, como citações e alusões a inúmeros cânones da literatura universal, e elementos populares, oriundos do folclore sertanejo e

⁶⁶ Segundo Giambattista Vico, ao destacar a “sabedoria prática” dos antigos filósofos, “*ingenium*” defini-se como “o poder de conectar elementos diversos e separados.” (BURKE, 1997, p. 35)

⁶⁷ Em seus estudos etimológicos, Vico, com o intuito de reconstituir o pensamento dos primeiros filósofos italianos, apresenta algumas aproximações entre vocábulos semelhantes no latim. Uma delas é a relação entre a palavra “*fatum*” (“fado”, “destino”) e a palavra “*factum*” (“feito”), e, também, a expressão “*fatus est*” (“ele disse”). Segundo Burke, o filósofo napolitano argumentava “que os filósofos italianos devem ter pensado que o fado era inexorável porque ‘as coisas criadas são palavras de Deus’ e ‘o que foi feito não pode ser desfeito’.” (BURKE, 1997, p. 35). Estas proposições despertaram em Vico a ideia de que “a verdade e o fato ou o verdadeiro e o feito são a mesma coisa, e um pode ser convertido no outro.” (VICO, 1979, p. XIII), conceitos com os quais já trabalhamos no capítulo anterior. Interessa-nos, no entanto, ressaltar nesta passagem a adição da expressão “*fatus est*”, que não aparece anteriormente, mas se mostra fundamental para pensarmos que a verdade da fantasia está também vinculada à **enunciação** daquele que imagina, haja vista que o narrador e protagonista de sua história imaginária cria-se por meio dela, irrealiza-se como componente principal de um mundo irreal (enunciado) criado por ele mesmo.

da expressão proverbial dos cantadores e cordelistas, que glosaram em inúmeros folhetos os eventos trágicos da Pedra Bonita, tema central no *Romance* de Suassuna. Mas, como que por inspiração das musas, comenta a autora, o que se vê no *Romance d'A Pedra do Reino* é uma epopeia calcada nos sonhos, nas loucuras, nas aventuras, desventuras e alucinações genealógicas do Cronista-fidalgo, rapsodo-acadêmico e poeta-escrivão D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna (Cf. SUASSUNA, 2010, p. 15). Rachel de Queiroz compara Suassuna a somente dois sujeitos:

a Villa-Lobos e a Portinari. Neles a força do artista obra o milagre da integração do material popular com o material erudito, juntando lembrança, tradição e vivência, com o toque pessoal de originalidade e improvisação. (SUASSUNA, 2010, p. 16)

Para Lúcia Vassalo, em *O Sertão Medieval*, “A tensão existente entre a matéria popular e a produção culta se conjuga, em Suassuna, com o binômio regional-universal, igualmente tematizado pelo artista, que funde ambas as tendências com rara felicidade.” (VASSALO, 1993, p. 27). Retornando às primeiras observações acerca do *Romance* de Suassuna, presentes na introdução deste trabalho, verificamos que o Movimento Armorial, enquanto legitimação de uma arte erudita a partir das origens populares da cultura, encontra-se ideologicamente liado ao *Romance d'A Pedra do Reino*, que, por sua vez, em sua própria construção formal, correlaciona organicamente as três disciplinas artísticas que constituem os folhetos (a palavra, a música e a gravura).

No *Romance*, impõe-se, portanto, a influência decisiva do “Romanceiro Popular Nordeste”, expressão artística que representa o ponto de convergência entre a música dos instrumentos que acompanham o cancionário popular, a palavra dos cantadores e poetas sertanejos e as imagens das xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos de cordel⁶⁸. Dentro da narrativa romanesca, estas expressões artísticas advêm das camadas populares da sociedade taperoense, entre as quais transita Quaderna e com as quais guarda relações de amizade e parentesco.

Em contrapartida, nasce em Quaderna, com o fascínio pelas fontes populares da cultura, um mesmo interesse pelos escritos eruditos da cultura brasileira e universal, desde as obras dos célebres poetas gregos, como Homero, ao eruditismo dos escritos filosóficos de Tobias Barretto de Menezes e dos poemas épicos do paraibano Carlos Dias Fernandes, passando por romancistas e poetas de envergadura como José de

⁶⁸ Segundo Ariano Suassuna, possuímos “*nos folhetos*, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo” (SUASSUNA, 2008, p. 152).

Alencar, Euclides da Cunha, Castro Alves, Augusto dos Anjos, entre outros. Pela influência de seus mestres de Literatura, Clemente e Samuel, e por ocupar o cargo de diretor da biblioteca de Taperoá, Quaderna desfruta de vasta e influente erudição, o que lhe permite citar e afirmar sua distinta e pretensiosa formação político-literária:

Eu, como Poeta e autor de romances, como *romanceiro* que sou, posso me considerar Rapsodo, um Cantador, um “trovador-de-chapéu de couro”, como dizia o genial Carlos Dias Fernandes. Isso me outorga o título – que já assumi oficialmente, aliás, – de “O Rapsodo do Sertão”. Mas como, ao mesmo tempo, eu pretendo colecionar na minha Obra, devidamente tocados-da-bola pelo sangue e pelo fogo das pedras sertanejas, os cantos de todos os Poetas e fazedores-de-romances da Literatura Brasileira, posso me considerar também “O Diascevesta do Brasil”. Sou, portanto, além de o único escritor do mundo que é, ao mesmo tempo, Rapsodo e Diascevesta, o único homem que, sozinho, “traz em sua Obra toda uma Literatura”, (...). (SUASSUNA, 2010, Folheto L, p. 337).

Ao intitular-se “Rapsodo e Diascevesta”, Quaderna estabelece, em termos literários, os dois paradigmas constituintes de seu imaginário sertanejo: a memória, enquanto arcabouço da experiência íntima e social e fonte cultural para o exercício de compilação estética, e a invenção, enquanto imaginação criadora, cara a qualquer grande poeta-rapsodo. Destacamos, nesta passagem principalmente, o espírito megalomaniaco de Quaderna, que, apenas num processo imaginário, como o que engendra através da sua narrativa, poderia julgar-se capaz de realizar, em uma só obra, a reunião e transfiguração (“tocados-da-bola pelo sangue e pelo fogo das pedras sertanejas”) de toda uma antologia literária de origem erudita e popular.

Na tentativa de distinguirmos *memória erudita* e *memória popular*, ao mesmo tempo em que observamos suas correlações, passamos a compreendê-las enquanto manifestação estética, delimitada pelas técnicas narrativas empregadas na construção do *Romance*. Consideramos *memória erudita* a combinação narrativa de imagens simbólicas ou filosóficas rearranjadas a partir de uma tradição universal, marcadamente escrita, documentada e legitimada por uma elite intelectual que reafirma sua autoria e atesta seu valor enquanto cânone e paradigma de estilo e de composição. Por sua vez, *memória popular* representa o conjunto de combinações narrativas de imagens simbólicas e filosóficas advindas de mecanismos populares de expressão artística, predominantemente orais, informais e regionais, que abarcam manifestações autorais e coletivas, sem prestígio acadêmico ou apelo à alta-roda intelectual.

Ao observar as escolhas linguísticas e a variedade de estilos presentes na obra de Suassuna, Braulio Tavares verifica que:

a versatilidade verbal do autor lhe permite explorar diferentes vozes narrativas, diferentes registros da palavra escrita, desde o mais simples ao mais erudito. Seu romance (...) é uma colcha de retalhos de estilos e vozes discordantes, que a voz narrativa de Quaderna unifica e mantém coesa mesmo sendo esta, por sua vez, uma voz que se manifesta numa grande variedade de tons. (TAVARES, 2007, p. 116)

Aliam-se à *memória erudita* e à *memória popular*, definidas acima, a *memória individual* e a *memória coletiva*. Aquelas, propostas como desdobramento destas. *Memória individual e memória coletiva* determinam-se por oposição, enquanto uma coloca em pauta as marcas de subjetividade inerente à imaginação criadora do narrador (*memória individual*), a outra reflete a posição desse narrador frente ao mundo, enquanto realidade experienciada e interpretada pelos grupos que estruturam e representam diversos posicionamentos dentro da sociedade (*memória coletiva*).

Procurando compreender o tempo em sua relatividade, como reconstituição de um quadro de referências que depende de fatores sociais e individuais para existir, Maurice Halbwachs verifica que a duração do tempo individual passa a situar-se entre os aspectos vivos e materiais da lembrança e a reconstrução daquilo que se tornou passado (Cf. HALBWACHS, 1990, p. 13). Segundo o professor Jean Duvignaud, em prefácio à obra de Halbwachs, para o sociólogo:

a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. (In: HALBWACHS, 1990, p. 14)

Enquanto a memória coletiva constitui-se na evocação de acontecimentos e pensamentos localizados na vida de um grupo, lembrados pelo indivíduo a partir do ponto de vista desse grupo, a memória individual situa-se na possível solidão, comportando um estado de pensamento puramente individual, que Halbwachs propõe chamar “*intuição sensível*”. Segundo o sociólogo, não é possível reconstituir o passado apenas com materiais emprestados. (Cf. HALBWACHS, 1990, p. 37).

Para as discussões que procuramos empreender no sexto capítulo deste trabalho, compreendemos a *memória coletiva*, no contexto ficcional da obra em análise, como um conjunto de experiências passadas, mantidas pela tradição histórica e cultural,

compartilhadas entre os indivíduos de um mesmo grupo social e que se encontram figurativizadas em imagens narrativas, absorvidas e recontadas pelo narrador protagonista do romance.

A memória individual “pode confundir-se com a memória coletiva, mas não o contrário” (HALBWACHS, 1990, p. 52). Segundo Halbwachs, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.” (HALBWACHS, 1990, p. 50). Neste trabalho, a *memória individual* interessa-nos fundamentalmente, haja vista seu papel central no exercício da invenção estética. Memória e consciência imaginante encontram-se em profícua relação na ação narrativa de Quaderna, cujo ponto de vista amplo e central permite-lhe apropriar-se de todo um compêndio de imagens coletivas e compartilhadas entre os diversos grupos com os quais se relaciona, rearticulando-as em seu imaginário individual e singular, em que tais imagens se encontram revestidas por certa grandiosidade épica (sentimento universalizante de valorização histórica e cultural) e pela emotividade lírica (sensação íntima de perda e fracasso, reflexo de um estado de abandono frente à sua própria tragédia familiar).

Deste modo, procuramos compreender a *memória individual* como este conjunto profuso e distinto de imagens familiares que advém da experiência subjetiva de mundo e que expressam uma visão única sobre a representação dos acontecimentos narrativos, revestindo suas formas e substâncias com o verniz espesso das emoções humanas, ora em camadas de vigoroso entusiasmo ora em nuances de profundo desalento.

Ao pensarmos o imaginário sertanejo de Quaderna, retomando os valores preconizados pelo Movimento Armorial, objetivamos, para os capítulos seguintes deste trabalho, demonstrar como ocorre, no *Romance d’A Pedra do Reino*, a figuração e a fusão imagística dos elementos constituintes da *memória erudita* e da *memória popular*, e sua intrincada relação com a *memória coletiva* e a *memória individual*.

Estabelecida nossa perspectiva de análise, propomos pensar a totalidade do *Romance d’A Pedra do Reino* como expressão autêntica do que poderia ser denominado um “romance armorial”. Na qualidade de prosa literária, o *Romance* de Suassuna impõe-se como legítimo brasão⁶⁹ narrativo, que combina as figurações do erudito e do popular da cultura brasileira em um imaginário broquelado pela intenção armorial de seu narrador.

⁶⁹ “**Rubrica: heráldica.** conjunto de figuras que compõem o escudo de famílias nobres, cidades, corporações, Estados etc. (e, mais raramente, de indivíduos), no qual aparecem elementos, como cores, peças, atributos, ornatos etc., consagrados pela heráldica.” (HOUAISS, 2001)

A presença unificadora da voz narrativa de Quaderna, como observa Braulio Tavares, em sua variedade de tons e modulações, revela-se princípio fundante para pensarmos uma estrutura armorial e quadernesca para a composição imagística do *Romance*, realizando de modo articulado e heráldico a figuração das quatro memórias (*erudita, popular, individual e coletiva*), constituintes do imaginário sertanejo construído pela ação narrativa. “Quaderna”, em sua acepção heráldica, dá nome ao “conjunto de quatro quadrados em forma de crescentes apontados e iguais, simetricamente dispostos e afrontados, formando uma espécie de rosa ou cruz.” (HOUAISS, 2001).

Portanto, seguindo essa acepção, reveladora de uma possível analogia estrutural entre a imagística de Quaderna e os componentes de um escudo heráldico, pensamos uma organização narrativa quadernesca como base para a descrição e a interpretação do imaginário sertanejo presente no *Romance d’A Pedra do Reino*. No escudo esquartelado do imaginário romanescos, temos as figurações de uma imagística narrativa alimentada por memórias que não coexistem senão imbricadas entre si.

4. Quartéis verticais: transformações e transfigurações imagéticas a partir de uma memória erudita e uma memória popular

“e assim, depois de muitos nomes que formou, apagou e tirou, acrescentou, desfez e tornou a fazer em sua memória e imaginação, por fim o veio a chamar ‘Rocinante’, nome, a seu ver, alto, sonoro e significativo do que fora quando foi rocim, antes do que agora era, o antepimeiro de todos os rocins do mundo.”

(CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*.)

O repertório de imagens que compõe o *Romance d’A Pedra do Reino*⁷⁰ estrutura-se como brasão esquartelado. Duas das partes, justapostas entre si e subordinadas às outras duas, tratamos como quadrante da memória erudita e quadrante da memória popular. Neste capítulo, observamos tais quadrantes e algumas das imagens que ambos agrupam e combinam.

Retidas pela tradição literária e pela cultura oral, tais imagens são combinadas na narração, processo de composição de um imaginário que funde, pela ação imaginante, textos originados de arcabouços eruditos e populares e transcritos para o corpo textual do *Romance*, sob a forma de referências e de citações. Na leitura que propomos para a obra de Ariano Suassuna, privilegiaremos uma reflexão acerca do processo transfigurador que a articulação memória e imaginação imprime às imagens ficcionais resultantes desse processo.

O resgate das memórias traz consigo a ideia de uma tomada da ancestralidade como modo fundamental de se chegar à unidade e à eternidade das formas simbólicas próprias à representação poética. No presente ficcional composto por Quaderna segundo o curso de sua narração, memória e imaginação congregam-se fraternalmente, possibilitando verificar a relação atemporal entre o ser humano e as esferas míticas da Cultura, conectados por uma perenidade polissêmica de imagens altamente evocativas.

Como introdução a estes capítulos finais, faz-se fundamental recordarmos que a imagem ficcional, sobre a qual tratamos neste trabalho, é composição de origem

⁷⁰ O volume do *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* tomado como *corpus* deste trabalho corresponde à sua 11ª edição. Diferindo da 7ª edição e anteriores, esse volume consta de partes revistas e ampliadas pelo autor, como é o caso da capa e primeiras páginas referidas neste capítulo.

estética, histórica ou sensorial, recoberta de reminiscências e redescoberta pela imaginação do narrador, modelada na e pela linguagem romanesca. Quaderna, enquanto consciência narrativa individual, por meio de sua subjetividade criativa, reúne, combina, dá forma e transfigura os elementos componentes da memória, projetando imagens no espaço-tempo da narrativa romanesca como experiências íntimas rememoradas (inventadas ou imaginadas).

Intrinsecamente ligado à experiência rememorativa de narração está o ideário armorial, cujos princípios estéticos e ideológicos apontamos como estruturadores de toda a construção do *Romance*. O armorial propõe a associação e transfiguração das imagens advindas de diversas imagísticas, eruditas e populares, plasmadas em diferentes suportes (cancioneiros, gravuras, romances). Como expusemos na introdução deste trabalho, a Arte Armorial propõe-se erudita a partir das raízes populares da cultura. Por conseguinte, será objetivo dos capítulos finais observarem como o imaginário erudito e estrangeiro é “confrontado” pelo brasileiro sertanejo, enquanto o brasileiro, apropriando-se do português ibérico, é ressignificado pelo popular, sendo este último imaginário, o popular sertanejo enaltecido pela excelência estética que engendra todo o *Romance*. Estas observações tornam-se, portanto, diretrizes conceituais com as quais operamos no restante da pesquisa.

A cada página do *Romance*, deparamo-nos, portanto, com aspectos relevantes à interpretação de sua proposta armorial, permeando toda obra e constituindo-se espinha dorsal da composição narrativa.

O procedimento de citação e de apropriação dos textos canônicos ou retirados da tradição oral também propõe, dentro do próprio *Romance*, uma reflexão crítica acerca das incidências de plágio e das fronteiras autorais da tradução. Em dado momento, Quaderna questiona Lino Pedra-Verde, cantador sertanejo, sobre o crime de plágio, e o amigo lhe responde:

– Ah não, isso não! Esse negócio de plágio pode valer para os outros, para nós, Cantadores, não! Você não vê João Melchíades mandando a gente plagiar, em verso, *A Donzela Teodora*, *Roberto do Diabo*, *A História de Carlos Magno* e outras?

– É mesmo! – disse, vendo que Lino tinha razão.

Depois daí, nunca mais tive escrúpulos de me apropriar do que outros tinham escrito, suprimindo, assim, “a falta de imaginação e de autoridade” que Samuel e Clemente vivem passando na minha cara de “charadista e intelectual de segunda ordem”. (SUASSUNA, 2010, Folheto XIV, p. 110)

Quaderna equivoca-se ao acreditar no julgamento de seus mestres acerca da necessidade do plágio para suprir a “falta de imaginação”. Recorrer às imagens retidas pela memória erudita e popular não indica uma ausência de poder imaginativo, mas condição indispensável para que este poder ocorra. Refletindo sobre a imaginação em um dos verbetes de seu *Dicionário Filosófico*, o filósofo Voltaire propõe pensá-la como faculdade dependente da memória. Segundo o filósofo, “homens, animais, jardins são percebidos: essas percepções entram pelos sentidos; a memória as retém; a imaginação as compõe. Aí está porque os antigos gregos chamavam as musas *filhas da memória*.” (VOLTAIRE, 2008, p. 335). Quaderna apenas tornam explícitas, generosamente partilháveis, e por vezes tensionadas, as experiências de leitura e de fruição que um rico imaginário, precedente ao seu, lhe proporcionou, transfigurando suas imagens e plasmando-as em seu próprio discurso romanesco.

Em folheto pertencente ao último livro do *Romance*, “Cantar do Fidalgo Pobre”, em que se relata um dos inúmeros embates literários entre os mestres Clemente e Samuel, o filósofo tapuia questiona o poeta fidalgo sobre a autenticidade dos versos que acabara de recitar como de sua autoria:

– “Samuel, nem esse poema foi você quem fez, nem o original é de Bilac: é de um poeta estrangeiro, não me lembro qual!”
– “Clemente” – retrucou Samuel –, “já lhe disse isso não sei quantas vezes! O poema é meu, porque eu colaborei nele! Por exemplo: ali, onde eu falo em *espada* Bilac colocou *pique* – “*brandindo o pique no ar!*”. Do jeito que eu botei, é muito mais bonito! Quanto à outra observação sua, quero explicar que, quando um Poeta brasileiro ou português *traduz* uma obra estrangeira, para mim, o original fica sendo o trabalho dele. Sou nacionalista, e, podendo, pilho os estrangeiros o mais que posso! Para mim, Manoel Odorico Mendes é o autor dos originais da *Iliada* e da *Eneida brasileira*: Homero e Virgílio são, apenas, os tradutores grego e latino dessas obras dele! Castilho é o autor do *Fausto* e do *Dom Quixote*, assim como José Pedro Xavier Pinheiro é o verdadeiro autor da *Divina Comédia*, que Dante traduziu para o italiano!” (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXVII, p. 605-606).

Samuel evoca uma determinação fundamental ao conceito de imaginário sertanejo que propomos neste trabalho. Conscientes do ideário armorial que permeia todo o *Romance*, podemos observar a desenvoltura de uma estética que se compõe a partir da apropriação do que é pertencente ao outro, remodelado pelo pensamento, linguagem e ofício daquele que torna sua, parte de si mesmo, porque colaborou em sua (re)criação. Samuel admite o espírito subversor da ordem pré-estabelecida, uma ação criativa em que o original estrangeiro é transfigurado pela tradução nacional, afirmando tal tradução

como transcrição que dá forma original ao que antes não tinha origem na linguagem tradutora.

Segundo T.S. Eliot, em seu ensaio *Tradição e Talento Individual*, “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.” (ELIOT, 1989, p. 39). Apropriando-nos das assertivas do poeta e ensaísta americano, pretendemos, neste capítulo, observar as multiplicidades de vozes da tradição literária (memória erudita) que co-participam da ação narrativa, sendo remodeladas pelo discurso do narrador, que, de certa forma, escamoteia as liberdades pretendidas por essas vozes, realizando, por vezes, uma paródia retórica, em que sua narrativa torna-se capaz de dialogar e ressignificar toda uma tradição poética por meio de uma imagística sertaneja transfiguradora das formas tradicionais e estrangeiras.

4.1 Figurações e transfigurações de um passado literário: processos de rememoração e transcrição de um saber erudito.

Na folha inicial, que abre o *Romance* ao modo do romanceiro nordestino, agregam-se referências ao vocabulário musical erudito (“Airesiana Brasileira em Fá-Maior”), à cultura popular, representada pelo título longo e composto (“ROMANCE D’A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-VOLTA”), típico dos folhetos de cordel, e à proposição de uma obra “ilumiara”⁷¹, espaço arquitetônico, museológico e sagrado, que abarca figurações de uma cultura ancestral, atualizada pelas composições artísticas de escultores, pintores e artesãos.

A associação entre a musicalidade presente no ritmo dos versos do cancionário sertanejo, a prosa eloquente e jogresca do narrador e a expressividade barroca da ilustração em relevo e da gravura, estruturas aludidas desde a primeira folha do *Romance*, constituem a principal referência ao ideário armorial, que fundamenta e dá harmonia a todo o *Romance*, congregando aos tons épicos da prosa certo lirismo, pouco sentimental e quase nunca canto solitário, mas ainda fiel à subjetividade de um cantar individual, revelador e transfigurador das penúrias e injúrias do ser frente à animosidade do sertão agreste.

⁷¹ Segundo Ariano Suassuna, “Ilumiaras são anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Carirys no sertão do Nordeste brasileiro, e que, como ‘A Pedra do Ingá’, na Paraíba, foram lugares de culto.” (SUASSUNA, 2008, p. 253).

A justaposição da prosa à presença dos versos curtos de cantadores e de poetas canônicos afina a composição barroca de um imaginário que combina o erudito e o popular, ambos de igual intensidade e complementaridade. Permitindo as primeiras considerações a esse respeito, a segunda página do *Romance* funde, numa introdução à maneira dos folhetos sertanejos, aspectos da epopeia camoniana e da estrutura do cancionero, apresentando personagens, passagens importantes do enredo e motivos dramáticos recorrentes, justapondo, no discurso narrativo, a prosa grandiloquente sertaneja e a invocação em verso épico popular:

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

*Ave Musa incandescente
do deserto do Sertão!
Forje, no Sol do meu Sangue,
o Trono do meu clarão:
cante as Pedras encantadas
e a Catedral Soterrada,
Castelo deste meu Chão!*

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

(SUASSUNA, 2010, p. 27.
Grifo do autor.)

Notamos que a pontuação exclamativa é patente desde as primeiras páginas, plasmando, no discurso, o aspecto declamatório da oralidade sertaneja. Aliado a este aspecto, a invocação à musa, parte da obra épica que sucede o intróito, dá-se sob a forma e os temas da poesia sertaneja. Esta passagem compõe-se de duas septilhas heptassilábicas, estrofes raras nos folhetos, com rimas entre o segundo, quarto e sétimo verso, entre o quinto e sexto, ficando livres o primeiro e terceiro versos. Do mesmo

modo que a introdução, uma imagística sertaneja constrói-se exaltada (épica) e simbolicamente alegorizada pelos vocábulos nominais iniciados por maiúsculas (“Lajedo”; “Masmorra”; “Sertão”; “Caatinga”; “Catedral Soterrada”).

O caráter epopeico, presente na abertura do *Romance*, revela-se, também, parafrástico, atualizando, para um novo imaginário, imagens telúricas referidas em textos épicos eruditos. Assim como Quaderna, poeta sertanejo, refere-se a uma “musa” incandescente do deserto do sertão, o qual, como filho coroado pelo engenho poético, irá exaltar em seu canto, Luís de Camões, na quarta estrofe de *Os Lusíadas*, invoca as *Tágides*, ninfas do rio Tejo, como divindade inspiradora de seu canto:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em *mi* um novo engenho ardente,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de *mi* vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo *grandiloco* e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham *enveja* às de Hipocrene.
(CAMÕES, 2010, p. 12. Grifos do editor.)

O imaginário lusitano, presente na épica camoniana, fundamenta-se pela representação mítica dos elementos próprios à história, à cultura, ao povo e à paisagem portuguesa, em que o rio Tejo figura-se, por sua importância dentro desse imaginário, de igual maneira que o sertão seco e abrasador do imaginário sertanejo: “Tejo” e “Sertão” transfiguram-se em divindades inspiradoras do engenho épico, e ambos os poetas vêm, nos elementos solares (“incandescente”, “Sol do meu sangue”, “engenho ardente”, “Febo ordene”), uma imagem-símbolo para a imaginação criadora.

As referências intertextuais⁷² e biográficas ao poeta bardo português aparecem outras vezes ao longo da narrativa de Quaderna, estando a rememoração da vida e obra de Camões permanentemente vinculada à aspiração do narrador à forma épica.

⁷² A intertextualidade é um dos conceitos-chave na elaboração deste capítulo, e situa-se no âmbito de uma teoria bakhtiniana da linguagem. Segundo José Luiz Fiorin, o termo “intertextualidade” não aparece explicitado na obra de Bakhtin e só passa a ser considerado bakhtiniano no discurso da semiótica francesa Júlia Kristeva, em obra dedicada ao estudo do filólogo russo. Compreendemos intertextualidade partindo de uma acepção mais ampla, referida por Fiorin, segundo o qual, trata-se de “qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes lingüísticas, lugares comuns, etc.” (FIORIN, 2006, in: BRAIT, 2006, p. 165). Contudo, consideramos, ao longo do capítulo, algumas determinações mais estritas à teoria bakhtiniana, como os conceitos de dialogismo e de carnavalização. Em Bakhtin, o dialogismo é princípio constitutivo da linguagem:

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por

Nos folhetos LXXVII e LXXVIII, intitulados, respectivamente, “Cantar do Fidalgo Pobre” e a “A Cegueira Epopeica”, o narrador sertanejo, em companhia de seus amigos e mestres, Clemente e Samuel, discute os primeiros passos na organização de uma demanda filosófica, épica, novelesca e mambembe pelo Sertão do Cariri⁷³, em busca do testamento extraviado e do tesouro perdido, deixados por D. Pedro Sebastião Garcia-Barretto e encerrados em uma furna sertaneja, escondidos na imensidão poeirenta do sertão.

Quaderna entusiasma-se com a demanda, mas logo se dá conta de sua condição trágica, a cegueira que o acometeu após o episódio da viagem⁷⁴, e lamenta não poder

sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (Bakhtin, 1998, in: BRAIT, 2006, p. 167).

Enquanto obra literária, o romance constitui um discurso complexo e expressão pronta a ser respondida. O conceito de dialogismo, em linhas gerais, é o que nos parece melhor explicar a natureza do imaginário sertanejo engendrado por Quaderna no *Romance d'A Pedra do Reino*, e por esta perspectiva empreendemos a leitura das imagens ficcionais elencadas na proposta de análise presente nos dois últimos capítulos deste trabalho.

⁷³ Estes dois folhetos desenvolvem motivos centrais já aludidos no título paródico e sertanejo que abre o último livro do *Romance*, “A demanda do Sangral”. Segundo Ariano Suassuna, em entrevista, “o ‘Sangral’ é contração de Santo Graal. Porque a palavra graal se escrevia com dois ‘a’ na Inglaterra. Mas depois passou-se a escrever ‘gral’; e, em alguns lugares ‘grial’. Então eu fui ver um grupo de dança que se chamava *grial* e ali nós temos um poema que diz: ‘... são cento e cinquenta homens que procuram o Santo Graal...’ (...)” (Apud ARAÚJO, 2013, p. 348). Nestes folhetos, estão reunidas aspirações a uma demanda imaginária particular, que diz respeito a cada um dos três amigos sertanejos. Samuel, poeta fidalgo e ibérico, pretende, com o Circo itinerante de Quaderna, realizar uma “viagem aventureira e de sonho” como a que seus antepassados europeus empreenderam no Sertão da Paraíba, no século XVII, na busca de um “Tesouro de minas de prata”, algo que, para Samuel, “só pode, mesmo, tocar muito na imaginação de um Poeta e Fidalgo como eu!” (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXVII, p. 608). Para Clemente, filósofo negro-tapuia, a viagem seria de natureza filosófica, como a realizada pelo botânico brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira, no século XVIII, “antecipando-se a todas as viagens de naturalistas estrangeiros pelo Novo Mundo!” (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXVII, p. 608). Quaderna, mantendo-se fiel ao seu ideal de síntese e universalidade, aglutina em sua viagem as duas distintas pretensões: “Seria uma Demanda novelosa e zodiacal, uma Viagem católico-sertaneja e sagrada em busca da Furna do Terrível e na qual, ainda por cima, talvez tivéssemos a sorte de encontrar o Tesouro da Pedra do Reino, identificado por mim, nas minhas elucubrações botijais e filosófais, com o tesouro de El-Rei Dom Sebastião.” (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXVII, p. 608).

⁷⁴ No folheto LXXIV, intitulado “A Astrosa Desventura dos Gaviões Cegadores”, Quaderna narra ao Juiz Corregedor as desventuras que lhe causaram uma misteriosa cegueira. Para ele, determinante à sua aspiração a “Gênio da Raça”, para o juiz apenas um providencial engodo para fugir da acusação de ter testemunhado um crime. Despertando, perto do lajedo, horas depois da passagem do tropel trazendo o Rapaz-do-Cavalo-Branco, Quaderna percebe que estes cavaleiros haviam passado por ali e seus sons tumultuosos foram incorporados em seus sonhos, assim como o sol que se colocava a frente de seus olhos, cujo clarão resplandeceu em seu sonho como um tiro de mosquete. Voltou os olhos diretamente para o sol e fantasmagorias e iluminações turvaram a vista, impedindo-o de ver o cavaleiro branco. A poeira também era muito espessa. Foi tomado por uma forte dor-de-cabeça. Quando volta a ver, diz estar com uma visão fora do normal, uma vidência-visageira, vidência profética e astrológica, régio-zodiacal.

seguir a jornada em tal estado. No entanto, Samuel lembra o amigo e pupilo que a cegueira é condição favorável ao poeta que almeja escrever epopéias:

– “Ora, Quaderna, isso não é nada!” – disse Samuel, com a maior naturalidade. – (...) Não sei se você sabe disto, mas Joaquim Nabuco considerava a cegueira e o infortúnio como ingredientes indispensáveis para o sangue de um autor de Epopéias! (...). Diz Nabuco que Camões só passou de Poeta lírico a Poeta épico depois que cegou. (...) Está aqui, na genial conferência que Nabuco escreveu sobre *Os Lusíadas*! – disse ele, levantando-se e indo buscar, na estante, o livro a que se referira e do qual leu o seguinte trecho, que depois copiei e guardei, como documento:

“(...)Sem o desfiguramento de Camões, de outro gênero teria sido a sua Obra poética. Foi essa disformidade que fez Camões renunciar, em desespero, ao Amor, à vida na Corte, a Lisboa, a Portugal, e desferir seu vôo rumo a *Os Lusíadas*. A meia-cegueira converteu-lhe o Amor, que nele foi sempre uma obsessão sensual, no sentido do Divino.” (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXVII, p. 609).

A citação de um trecho da obra de Joaquim Nabuco, ao qual Quaderna faz referência como parte documental de seu processo⁷⁵, é uma das várias apropriações literárias que, pela atualização rememorativa das imagens, articuladas à unidade do *Romance*, funcionam como referencial essencial para as projeções épicas que figurativizam a existência e os desejos do narrador.

No folheto seguinte, “A Cegueira Epopéica”, enumeram-se diversas outras referências a obras e a personagens da cultura erudita, a fim de atestar o caráter épico da cegueira de Quaderna. Clemente lembra de que o patrono do *Almanaque Charadístico e Literário Luso-Brasileiro* é Édipo, cuja façanha de decifrar “o enigma do homem ante a esfinge” e a posterior cegueira o tornaram o maior de todos os decifradores do mundo. Quaderna, por sua condição de charadista, decifrador de enigmas régios, e pela própria cegueira, vê-se, portanto, herdeiro de Édipo.

Ao remeter-se às circunstâncias pelas quais Quaderna ficara cego, Clemente menciona a importância simbólica que os gaviões macho e fêmea tiveram no malfazejo acidente:

– Pois você pode ficar certo, Quaderna, de que, d’agora em diante, você vai ser o único homem, no mundo, capaz, ao mesmo tempo, de

Depois disso, como num lampejo, Quaderna cai numa cegueira total (cf. SUASSUNA, 2010, Folheto LXXIV, p. 568- 578).

⁷⁵ A referência aos textos transcritos ou recriados, parcial ou integralmente, ao longo dos folhetos como documentos essenciais ao processo, ao qual se encontra submetido o narrador, funciona como metáfora recorrente e fundamental para a compreensão do caráter compilatório que assume o *Romance*, na relação com os textos verbais ou não verbais, retirados do cânone literário erudito ou da tradição oral e popular da cultura.

ver as coisas machamente e femeamente, o que, sem dúvida, é uma grande vantagem para o Decifrador e Epopeieta que você sempre quis ser! (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXVIII, p. 611)

A condição trágica e misteriosa de tal acidente⁷⁶, enquanto imagem ficcional, surge como transfiguração sertaneja da famosa história do adivinho, e também cego, Tirésias, narrada, em uma de suas versões, por Ovídio, nas *Metamorfoses*. Conta o poeta romano que Tirésias nascera do acasalamento de duas serpentes nas florestas verdes, e fora golpeado por cada uma delas: “Depois de nascer homem foi transformado em mulher. E foi mulher por sete anos, e quando viu as serpentes novamente, mais uma vez foi golpeado por elas.” (OVÍDIO, 2003, p. 61). Cego por Juno, mulher de Júpiter, Tirésias adquire, posteriormente, o dom de prever o futuro. No *Romance d’A Pedra do Reino*, as serpentes romanas são “substituídas” por gaviões sertanejos e as passagens do mito antigo condensadas em um único episódio. Para Quaderna, os gaviões, assim com as onças e as corças, são todos animais rigorosamente sertanejos e brasileiros, e aparecem como imagem final de um imaginário transfigurador das referências tradicionais nacionais e, principalmente, estrangeiras, superando-as pela imagística sertaneja e pela importância nacional, como esclarece o próprio Quaderna ao fim do *Romance*, a partir da transcri(a)ção dos versos do poeta paraibano Antônio da Cruz Cordeiro Júnior:

*“De onde vem esse Bardo Peregrino
e esse canto de fogo e do Divino,
de Arcanjos, pedra e Luz?
Ante o Gênio da Raça o Povo anseia
e a grande Pátria sua voz alteia
pois o Gênio reluz!
Ó Quaderna, perdoa! Esse delírio
quer dizer que teu Gênio, aí do Empíreo,
adeja sobre nós!
(...)
No vôo de Fogo altaneiro
é o Gavião Brasileiro
que mais alto se elevou.
(...)”*

⁷⁶ Quaderna narra ao Corregedor os fatídicos acontecimentos do dia 1º de junho de 1935, quando despertara em cima de um lajedo, após sonhos proféticos e visagens assombrosas: “Mas aquilo foi só um instante, Sr. Corregedor! Primeiro, porque a enorme bola de chumbo derretido que o Sol imprimira na minha visão não tinha propriamente se desvanecido. (...). Depois, porque foi então que sucedeu, mesmo, a catástrofe irreparável e definitiva: essa mesma bola incandescente de chumbo, enorme, mais alta do que um homem, fendeu-se pelo meio, surgindo de dentro dela dois Gaviões, um macho e outro fêmea, os quais, como duas flechas, cortaram os ares na direção do meu Lajedo, desferindo seus piados, ásperos como um som de metal. (...) foram eles que me cegaram, despedaçando e ferindo meus olhos para sempre!” (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXIV, p. 577-578).

Para falar a verdade, nobres Senhores e belas Damas, os versos tinham sido um pouco modificados para a ocasião. Por exemplo: ali onde o genial Vate paraibano tinha colocado “águia”, eu ordenara que pusessem o brasileiríssimo e sertanejo Gavião Tourano, que, sendo a Musa dos folhetos dos Cantadores, servia muito melhor de insígnia para a minha realeza do que aquele bestíssimo Gavião estrangeiro que é a águia. (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXXV, p. 742)

No excerto acima, transcrição da última página do *Romance*, tem-se mobilizado um texto retirado da tradição (memória erudita) e transfigurado pela própria imagística narrativa, que se apropria de imagens pré-existentes, incorporando-as ao imaginário (“*Bardo Peregrino*”, “*Gênio da Raça*”, “*Quaderna*”) ou transfigurando-as (“*Gavião brasileiro*”), como modo de legitimação e sagração do universo narrativo criado por Quaderna. No imaginário sertanejo do narrador, todos os poetas e romancistas da tradição são também profetas que anteviram e renunciaram a história do reino e a própria identidade do “Gênio da Raça”. Sua imaginação é força inventiva que constitui, enquanto linguagem⁷⁷, a si mesmo e ao universo que o cerca, definindo um espaço narrativo propício à comunhão entre os vários dizeres da tradição erudita e da cultura popular.

Verifica-se, pelos exemplos acima e demais exemplos que se seguirão, a reciprocidade transfiguradora que o exercício de invenção promove entre memória e imaginação: enquanto a memória alimenta e dá substância à ação imaginante, suas próprias imagens de origem são reordenadas e transformadas na atualização de suas formas. Segundo Gaston Bachelard, em passagem já citado neste trabalho: “Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória.” (BACHELARD, 1988, p. 20), de algum modo transformando a memória, à medida que esta dá forma à realidade imaginada.

Outros autores pertencentes a uma tradição literária brasileira e universal são mobilizados ao longo do *Romance*. Citados ou apenas referenciados pelo narrador, as imagens ficcionais resultantes da apropriação da tradição erudita e popular sublinham na narrativa de Quaderna tanto seu caráter épico e heróico, quanto sua intenção romanesca de sátira e paródica, ao gosto das imagens cômicas populares do sertão.

Abrindo o *Romance d’A Pedra do Reino*, o livro “Prelúdio” dispõe as primeiras imagens de uma memória erudita mobilizadas na composição e argumento do enredo

⁷⁷ Segundo o filósofo setecentista Giambattista Vico, estudado na primeira parte deste trabalho: a linguagem “conserva em seu seio os mitos, as fábulas, as tradições e expressões do espírito humano. (...) o discurso e o pensamento ligam-se mutuamente.” (VICO, 1979, p. p. XVIII).

romanesco. Constituindo as primeiras reflexões meta e intertextuais, Quaderna apresenta, nas páginas iniciais, as características que determinam o espaço e o tempo no *Romance*, apropriando-se das imagens originadas de textos eruditos de séculos passados e remodelando-as, num exercício de imaginação coerente com as determinações que a perspectiva memorialista, adotada pelo narrador, impõe à tessitura da obra.

O primeiro parágrafo do romance *Memórias de um sargento de milícias* apresenta uma pertinente imagem para o imaginário de Quaderna, demarcando um tempo fundamental ao contexto régio que permeia não apenas o estilo mas a temática central do *Romance*. Com uma expressão próxima à tradição oral dos contos populares, “Era no tempo do rei.” (ALMEIDA, 1964, p. 17), Manuel Antônio de Almeida introduz o tempo histórico do Segundo Reinado no Brasil, o qual funciona como pano de fundo para as desventuras de seus personagens populares, inseridos na periferia da capital brasileira, no século XIX. Quaderna não apenas cita a introdução do escritor carioca como a atualiza, e lembra que se trata de introdução para um romance memorial de toda uma nacionalidade:

Aproveitei, então, o fato de ter terminado logo a tarefa e deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. Pensei: – Este, como as *Memórias de um Sargento de Milícias*, é um “romance” escrito por “um Brasileiro”. Posso começá-lo, portanto, dizendo que era, e é, “no tempo do Rei”. Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e este nosso ano de 1938 é o chamado “Século do Reino”, sendo eu, apesar de preso, o *Rei* de quem aí se fala. (SUASSUNA, 2010, Folheto I, p. 33)

Mantendo a intertextualidade como um dos paradigmas de composição romanesca, Quaderna refere-se à citação de um texto erudito, novamente, apresentando-se como auxílio à ausência de ideias originais para a elaboração narrativa. Vê-se que a ideia de originalidade reitera a perspectiva equivocada de que há ideias próprias que prescindam da influência das imagens rearticuladas da memória:

Não tendo muitas ideias 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 Brasil*. 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 (...) (SUASSUNA, 2010, Folheto I, p. 33)

Nesta passagem, em que se propõe situar espacialmente a narrativa, Quaderna faz uso do mesmo artifício intertextual comentado anteriormente, indicando, desde o início, que a narrativa que se constrói semiologicamente em pleno diálogo com textos da tradição erudita nordestina, como o caso do *Compêndio* de Nuno Marquez Pereira, cuja descrição sobre as peculiaridades do sertão baiano são ressignificadas para o contexto paraibano, no Sertão dos Cariris, um grau de latitude acima do observado por Marquez Pereira⁷⁸ nas primeiras páginas de sua obra, reproduzida abaixo:



figura 1

Na resignificação empreendida por Quaderna, verifica-se o incisivo aspecto paródico que resulta da articulação entre a memória erudita e a imaginação do narrador:

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; (SUASSUNA, 2010, Folheto I, p. 33)

Comparativamente, Quaderna transfigura as imagens ficcionais de Marquez Pereira, reescrevendo, a partir das descrições originais do autor pernambucano, a paisagem dos *Cariris*, em um linguajar sertanejo e popular. A expressão “onde se

⁷⁸ Transcrição do texto contido na segunda página do fac-símile reproduzido na página seguinte (figura 1): “Compendio Narrativo do Peregrino da America. Capitulo I. Da o Peregrino princípio a sua naração: e trata da conversação, que teve com o Ancião acerca de que todos fomos Peregrinos nesse mundo: e do que devemos obrar com acerto, para chegarmos a nossa patria (...). *Em treze grãos da Linha Equinocial para o Sul, na Costa da America, onde se dividio a terra, e se recolheo o mar, fazendo uma formosa obra, das mais espaçosas que reconhece o Orbe, em suas ribeiras: em cujo golfo, como em praça, passeia navegando as embarcações sem mais roteiro, que aprazível vista dos altos montes, cobertos de verdes (...).*” (PEREIRA, 1988, s/p. Grifo nosso).

dividio a terra, e se recolheo o mar” encontrada no *Compêndio*, aparece no *Romance*, com inversão geográfica, como “Terra do Nordeste metida no Mar”; as agradáveis e exultantes paisagens “das mais espaçosas que reconhece o Orbe, em suas ribeiras (...) aprazível vista dos altos montes, cobertos verdes (...)”, transmuta-se numa paisagem áspera e ressecada, “entrando-se umas cinqüenta léguas para o Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, num planalto pedregoso e espinhento (...)”.

Nestas primeiras reflexões acerca da intertextualidade no *Romance d’A Pedra do Reino*, faz-se notar a atualização de uma memória erudita, relida, decomposta, e reinterpretada por um imaginário leitor e criador de imagens novas. A possibilidade de decomposição e releitura dos textos da tradição e, por extensão, dos gêneros textuais tradicionais, aponta para a natureza romanesca inerente à expressão literária de Quaderna. Segundo Bakhtin,

Na presença do romance, como gênero dominante, as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura. As estilizações paródicas dos gêneros diretos e dos estilos ocupam lugar essencial no romance. (BAKHTIN, 1988, p. 399)

Para o estudioso da linguagem, o romance realiza a paródia dos outros gêneros, revela o convencionalismo das formas e da linguagem da tradição; permite integrar “outros gêneros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom.” (BAKHTIN, 1988, p. 399). Partindo desta premissa, podemos avaliar as tonalidades sertanejas que re(in)vestem sobre os gêneros da tradição, oriundos do arcabouço das memórias do narrador e constitutivas do imaginário romanesco composto pelo seu narrar.

Quaderna decide pelo romance como suporte para sua empreitada engenhosa, pois, em relação à épica e outros gêneros em verso da tradição, considera o romance como único gênero capaz de unir, num livro só, “um ‘enredo, ou urdidura fantástica do espírito’, uma ‘narração baseada no aventuroso e no quimérico’ e um ‘poema em verso, de assunto heroico’. (...) o Romance conciliava tudo!” (SUASSUNA, 2010, Folheto XXXI, p. 197-198). Por meio do próprio dialogismo inerente à composição romanesca, memórias eruditas e populares, em verso e prosa, figuram-se e transfiguram-se no imaginário heráldico sertanejo do narrador, compondo um amálgama de citações e transcrições literárias essenciais ao seu projeto (impossível) de síntese de toda uma Literatura:

Para tornar a coisa ainda mais segura, resolvi entremear, na minha narrativa em prosa, versos meus e de Poetas brasileiros consagrados: assim além de condensar, no meu livro, toda a Literatura brasileira, faria do meu Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso, uma Obra modelar e de primeira classe! (...) 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 minha garganta, o que somente a feitura do meu romance, do meu Castelo perigoso e literário, possibilitaria. (SUASSUNA, 2010, Folheto XXXI, p. 198).

Portanto, na busca por tornar-se o “Gênio da Raça Brasileira” e autor de uma obra capaz de reunir e sintetizar toda uma literatura, Quaderna não hesita, quando a oportunidade se desenha, em sobrepor-se, pela astúcia de romancista, aos grandes escritores da tradição erudita e, em igual destreza, enaltecer os mestres da literatura brasileira e os cantadores da cultura popular nacional.

Pululam a cada página referências e citações, em prosa ou versos, de autores nacionais, sempre tendo sublinhado os epítetos de genialidade e aristocracia acrescentados aos nomes, aspecto que evidencia o próprio fascínio do narrador sobre eles. Quaderna referencia e cita personalidades como o “genial Poeta brasileiro Vicente de Carvalho” (SUASSUNA, 2010, p. 405); o “genial Poeta-brasileiro e Patrono-acadêmico, Antônio Gonçalves Dias” (SUASSUNA, 2010, p. 37); “o Fidalgo sertanejo Dom José de Alencar” (SUASSUNA, 2010, p. 357); “o grande Bardo paraibano, Augusto dos Anjos” (SUASSUNA, 2010, p. 401); “genial Bardo brasileiro, Álvares de Azevedo” (cf. SUASSUNA, 2010, p. 400); entre outros. Alguns epítetos também contribuem na composição do imaginário em estilo régio de Quaderna, localizando os autores da tradição num contexto aristocrata e cavalheiresco próprio do reino sertanejo transfigurado pelo narrador, compondo uma linhagem de nobres e valorosos literatos das letras nacionais da qual Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna situa-se como descendente, herdeiro de engenho e poesia e pretendente ao trono de Rei e Gênio da Raça Brasileira.

Em seu livro *No tempo dos cavaleiros da tábua redonda*, Michel Pastoureau observa que, no sistema feudal, “o poderio de um senhor mede-se pela extensão de suas terras, o número de vassallos e o *porte de sua ou suas fortalezas*.” (PASTOUREAU, 1989, p. 36. Grifo nosso.). Através de seu proeminente caráter medieval⁷⁹, o imaginário

⁷⁹ Cabe lembrar que o a relação entre o sistema medieval e o contexto sócio-cultural sertanejo mantém correspondências fundamentais para as considerações do Imaginário neste trabalho.

de Quaderna metaforiza, no âmbito da literatura, dos literatos e suas obras, a relação feudal de disputa de poder entre suseranos e vassallos, transfigurando romances e epopéias em edificações monárquicas e heráldicas da cultura de um povo e de uma nação.

Segundo Samuel, mentor de Quaderna, “o gênio de uma raça era a pessoa que condensava em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País.” (SUASSUNA, 2010, Folheto XXVIII, p. 187). Para Clemente, o filósofo de esquerda, “o ‘Gênio da Raça’ é um escritor que escreve uma Obra considerada decisiva para a consciência da sua Raça!” (SUASSUNA, 2010, Folheto XXVIII, p. 187). Encarnando com romantismo as aspirações estéticas dos amigos intelectuais, Quaderna, em seu imaginário, figurativiza uma grandiosa edificação monárquica através da escritura de uma imponente e consubstancial obra literária, erigida sobre as pedras⁸⁰ incandescentes da cultura popular sertaneja:

Fiquei profundamente impressionado. A palavra Obra, como já disse, era sagrada para mim, por significar a mesma coisa que Castelo, Marco e Fortaleza. Resolvi, agora mais do que nunca, escrever minha Obra, o Castelo que, tornando-me Rei, me tornaria ‘Gênio da Raça Brasileira’. (SUASSUNA, 2010, Folheto XXVIII, p. 187)

Em certa passagem, fica patente a pretensão do narrador de sobrepor-se aos seus pares eruditos, erigindo seu Castelo sertanejo, romance imaginário, maior e mais prodigioso que o do próprio autor cearense José de Alencar, que para Quaderna é, até aquele momento:

o maior romancista, o maior fazedor-de-romances, o maior romancista-de-cavalaria do mundo, título de glória do qual só desfrutará, é claro, até o aparecimento do meu Castelo sertanejo e epopéico, momento em que passará para o segundo posto! (SUASSUNA, 2010, Folheto L, p. 357-358)

Sua obra prodigiosa é antes de tudo um compêndio narrativo, um imaginário sertanejo que se amplia a cada nova citação e, dialogicamente, afirma sua grandiloquência pela superação das referências eruditas de origem, ampliando-as numa imagística totalizante e reveladora de um sertão singular. Em certa passagem do

⁸⁰ Pastoureau lembra o status de valor e importância das pedras nas edificações feudais: “A pedra geralmente é um luxo reservado aos senhores mais poderosos, reis, duques ou condes. Raros são os vassallos que podem se orgulhar de ter herdado do pai uma habitação de madeira e transmitido ao filho um castelo de pedra.” (PASTOUREAU, 1989, p. 60).

inquérito, Quaderna explica ao Juiz Corregedor as faces diabólicas e paradisíacas do mundo, fazendo, como referência original, alusões às imagens sertanejas de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*:

Aliás, não sou eu, simples charadista e Acadêmico sertanejo quem diz isso não, é gente consagrada e importante, como o Cantador e poeta Euclides da Cunha. Euclides da Cunha é, também, meu Precursor, como José de Alencar: é recusado ao mesmo tempo, pela Direita e pela Esquerda, e ainda foi membro da Academia Brasileira de Letras. Com essa autoridade, que o torna indiscutível, ele nos demonstra no seu tratado *Os Sertões* que o nosso Sertão tem uma face de Inferno e outra de Paraíso. Acontece, porém, que Euclides da Cunha, por mais genial que fosse, era apenas um precursor meu: não era Astrólogo e Decifrador, nem era o Gênio da Raça Brasileira, de modo que não sabia que, na verdade, a face do Sertão é tripla, e não dupla! É o Inferno, o Purgatório e o Paraíso; uma parte macha, uma macha-e-fêmea e outra somente fêmea – a *Saturna*, a *Solar* e a *Lunar*. (SUASSUNA, 2010, Folheto LVI, p. 408-409).

Como apontamos também na introdução deste capítulo, esta sobreposição não equivale à desqualificação moral da obra original, mas à incorporação de sua forma e motivos temáticos ao corpo romanesco, com ou sem modificações na estrutura original, fazendo com que o texto citado, dialogicamente incorporado, legitime e valorize o imaginário sertanejo construído pelo narrador, ajudando a modelar as situações dramáticas do enredo.

Ao observarmos a tentativa do narrador de, além de compor uma epopéia sertaneja em prosa e verso, unir toda uma literatura nacional, compreendemos, portanto, a intertextualidade, aspecto mais amplo que a paródia, funcionando como processo transfigurador das poéticas de determinados escritores e movimentos incorporados ao *Romance d'A Pedra do Reino*. São privilegiados autores de origem nordestina e pertencentes ao século XIX, como José de Alencar, Castro Alves, Euclides da Cunha, entre outros, e correntes literárias ora vinculadas ao romance moderno e ao verso popularesco e musical, como o Romantismo Brasileiro, ora voltado à tradição clássica dos versos épicos e heróicos, como o Parnasianismo representado por Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, e Raimundo Correa, e por vezes, rendendo-se às poéticas visionárias de autores singulares como Vicente de Carvalho e Augusto dos Anjos.

Como podemos verificar, a escolha das citações e sua articulação com o contexto romanesco propõem a ressignificação das imagens oriundas dos textos originais à medida que se atualizam no imaginário de Quaderna, promovendo um diálogo inusitado com a tradição, como se os autores e as obras fossem profetas e profecias,

respectivamente, dos acontecimentos narrados no *Romance*, numa antecipação legitimadora da grandiosidade do evento que estaria por vir e que já se encontra predestinado a acontecer em estilo régio, envolto pelo facho sagrado da Poesia.

Em um dos folhetos que compõe o terceiro livro, “Galope – os três irmãos sertanejos”, cuja narrativa volta-se para a trajetória e aparição do “Donzel errante”, Dom Sinésio Garcia-Barretto, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, parte fundamental ao inquérito ao qual está submetido Quaderna⁸¹, ocorrem exemplos desta articulação intertextual. Quaderna cita passagens da poesia de Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Castro Alves, Raymundo Correa, entre outros, reordenando as imagens poéticas compostas por tais escritores em favor da composição de seu imaginário de profecias sertanejas:

E fora talvez já pensando na aparição desse sonhoso e angélico Donzel em minha Epopéia, que o genial Bardo brasileiro, Álvares de Azevedo, escrevera aqueles versos proféticos que dizem:

*“Criatura de Deus, se peregrina
Invisível na Terra, restaurando
a Justiça aos que sofrem, certamente
que é um Anjo de Deus!”*

(SUASSUNA, 2010, Folheto LV, p. 400-401)

Na articulação de sua imagística com as imagens incorporadas ao *Romance* por meio das citações de outros autores, a voz narrativa de Quaderna sugere, conscientemente, sua propensão ao devaneio e ao sonho, apropriando-se dos mecanismos próprios da condição onírica para superar as determinações radicais e caóticas da realidade imediata.

Relembrando as reflexões desenvolvidas no segundo capítulo desta dissertação⁸², podemos observar, na passagem acima, um deslocamento das imagens originais,

⁸¹ Durante o inquérito, após digressões acerca da natureza mítica do sertão e dos incidentes que marcaram a morte do seu tio e padrinho D. Pedro Sebastião, Quaderna é interpelado pelo Juiz Corregedor sobre os acontecimentos que envolvem a chegada de Dom Sinésio a Taperoá: “Está bem, mas, como já lhe disse, o que me interessa mais é o inquérito e os acontecimentos ligados ao Rapaz-do-Cavalo-Branco. Na sua opinião, aquilo tudo que sucedeu a ele no dia 1º de Junho de 1935 foi um acontecimento saturnal, solar ou lunar? Infernal, do purgatório ou paradisíaco?” (SUASSUNA, 2010, Folheto LVI, p. 411).

⁸² No subcapítulo 2.2., intitulado “Outras determinações do imaginário”, comentamos algumas analogias possíveis entre o imaginário ficcional e os sonhos. Observamos que ambos, constituindo-se dos mesmos elementos fabulares (tempo, espaço, personagens, enredo), compõem-se de uma imagística moldada, conformada, deformada e reinventada por meio dos efeitos semântico-metafóricos (mecanismo de condensação) e sintático-metonímicos (mecanismo de deslocamento) comuns à linguagem poética e à linguagem onírica. No capítulo final deste trabalho, propomos desvelar as motivações subjetivas de Quaderna, enquanto sujeito imaginante, aquele que, na obra literária, se faz comunicar por meio das imagens textuais que determinam sua imaginação leitora e criadora do próprio mundo que o envolve.

oriundas de uma memória erudita, fixada em versos na tradição literária nacional. A transcrição indicada por Quaderna revela-se, verdadeiramente, a transcrição de um trecho do poema “Anima Mea”, presente na famosa *Lira dos Vinte Anos*, de Álvares de Azevedo. O poema de Azevedo é um idílio ao poeta que adormece sob a campina e sonha. Os versos que compõe a estrofe citada por Quaderna, no original, dizem o que segue:

E é tão doce dormir! é tão suave
Da modorra no colo embalsamado
Um momento tranqüilo deslizar-se!
Criaturas de Deus se peregrinam
Invisíveis na terra, consolando
As almas que padecem... certamente
Que são anjos de Deus que aos seios tomam
A frente do poeta que descansa!
(AZEVEDO, 2009, p.61)

Da intimidade onírica dos versos líricos de Azevedo, Quaderna transfigura uma imagem heróica de um peregrino invisível, provedor da justiça àqueles que amarguram no sertão austero. A transfiguração profética do Rapaz-do-Cavalo-Branco, como aparição preconizada por Álvares de Azevedo um século antes, dá-se pela remodelagem das imagens memoradas pela ação imaginante do narrador, que modifica os textos originais de uma memória erudita, adequando-os, como ensinara Euclides Villar em relação às reais Pedras do Reino, à grande “Epopéia” que pretende compor como “Gênio da Raça Brasileira”. Deslocando uma pluralidade indefinida de entidades angelicais para apenas uma, que alude, pelo próprio contexto narrativo, à imagem do cavaleiro Dom Sinésio, Quaderna permite-se alterar as percepções originais, enquanto imagens memoradas, deslocando e condensando formas poéticas a fim de, pela mobilidade das imagens ficcionais, estabelecer seu próprio imaginário de poeta sertanejo.

Segundo Gaston Bachelard, um imaginário poético, desejante de metáforas e de alteridades, tende a “abandonar tudo o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina.” (BACHELARD, 1990, p. 3). Enquanto leitor de textos eruditos e ouvinte do cancionário popular, Quaderna realiza, ao modo de uma tradução de memórias literárias, próximo ao proposto por Samuel, a transfiguração, pela intertextualidade e pelo dialogismo, das imagens advindas da rememoração, compondo, deste modo, um imaginário ampliado, em que a memória não é só base constitutiva, mas também se reconstitui e revigora. Não sem propósito é a constatação de Quaderna sobre o tom

profético que a Poesia carrega nas palavras proferidas pelos gênios poetas e cantadores. Para Bachelard, a compreensão das figuras no espírito dá-se por sua transfiguração, sendo a palavra a mediação para a transfiguração na linguagem da ficção: “a palavra é uma profecia” (BACHELARD, 1990, p. 6).

Tais constatações são verificáveis em todas as passagens que citamos no desenvolvimento deste trabalho e encontra novo exemplo no trecho, transcrito abaixo, em que há, novamente, uma referência direta aos sonhos, linguagem próxima à poética, cara ao narrador e à constituição de seu imaginário:

o grande Bardo paraibano, Augusto dos Anjos, *vendo* em seus sonhos de Iluminado sertanejo, aquela Estrada legendária e fatídica por onde o Rapaz-do-Cavalo-Branco apareceu, viu-a como “*uma imensa e rutilante Cobra, de epiderme finíssima de areia*”, povoada de Anjos e Demônios, e atribuiu ao Donzel aquela imprecação cifrada e enigmática que diz assim:

“*Quem foi que viu a minha Dor chorando?
Saio. Minha Alma sai, agoniada!
Andam Monstros sombrios pela Estrada,
E, pela Estrada, entre esses Monstros ando!*”
(SUASSUNA, 2010, Folheto LV, p. 401)

Quaderna desloca duas imagens, figuradas em dois poemas distintos de Augusto dos Anjos, “*uma imensa e rutilante Cobra, de epiderme finíssima de areia*” (verso de “A Ilha de Cipango”, In: ANJOS, 1976) e “*Andam Monstros sombrios pela Estrada, /E, pela Estrada, entre esses Monstros ando*” (versos de “Queixas Noturnas”, In: ANJOS, 1976), condensando-as em uma única imagem ficcional, originalmente indistinta ao cenário poético de Augusto dos Anjos: a “Estrada legendária e fatídica” de sua epopeia sertaneja, espaço da aparição do Donzel Sinésio. Os versos do poeta paraibano são incorporados à imagística de Quaderna e reinterpretados pela ação imaginativa do narrador.

A aparição de Dom Sinésio é um dos acontecimentos mais revisitados durante a narrativa do *Romance*, dado seu caráter enigmático e fatídico, e que movimentava uma variedade de imagens oriundas da memória erudita. Durante o inquérito, Quaderna evoca a figura do Rapaz-do-Cavalo-Branco como princípio motivador de toda uma demanda por justiça no sertão de Taperoá:

Agora, aqui, como Acusado, evoco aquele Donzel de linhagem sertaneja, cuja aparição desencadeou toda aquela história. E, sem eu querer, meu sangue repete aqueles versos do genial vate Antônio de Castro Alves, quando cantou em sua Viola de prata, cravejada de

negro, um “joão sem direção”, uma espécie de judeu-errante brasileiro e sertanejo, que não era senão o meu Donzel do cavalo, dizendo o Poeta em seu cantar-baiano:

*“Não sei quem sou. A mim, dentro do Peito,
um Sol-terrível bebe o Sangue e a vida!
Príncipe-errante que, no fim da Estrada,
tem uma Esfinge, numa Cruz erguida!
Sou o Pau-d’Arco que, florado em Ouro,
a Morte e o Cetro na Coroa encerra:
Vivo – que vaga sobre o Chão da morte,
Morto – entre os vivos, a vagar na Terra!”*
(SUASSUNA, 2010, Folheto LVI, p. 411-412)

Avançando um pouco mais de 150 páginas de inquérito, Quaderna faz uma nova referência intertextual à chegada de D. Sinésio à pequena vila sertaneja, desta vez transcrevendo, na íntegra, um soneto do poeta parnasiano Raimundo Correia, tomando-o como mais um poeta da tradição literária brasileira a profetizar a aparição do “príncipe alumioso” no reino do sertão:

o fogo sagrado da Epopéia começou a me agitar, soprado pelas cordas da Tiorba do genial Bardo brasileiro, Dom Raymundo Corrêa. Involuntariamente, começaram a se agitar e estremecer dentro de mim, queimando-me o sangue e a cabeça, aqueles seus versos proféticos, nos quais, já prevendo a chegada de Dom Sinésio Sebastião, O Alumioso, ao Reino pedregoso do Sertão, acompanhado de Fidalgos cangaceiros e aciganados pela estrada, Raymundo Corrêa cantara assim, uns quarenta anos antes do fato:

*“O sol requeima a solitária Estrada.
Silêncio. Mas, além, já chega o Bando:
o trom dos Cascos vem se aproximando
do galopar d’A Estranha Cavalgada!*

*São Ciganos, fiéis da Onça-Parda:
Castanhos-encantados, vão passando!
E as Trompas, a soar, vão agitando
O aurirrubro da Tarde ensolarada*

*E a Caatinga se queima e se estremece:
da Cavalgada o estrépito que aumenta
cega-se ao Gume e às pedras desta Serra!*

*O Silêncio, outra vez, feroso, desce:
o Sol sagra, do Rei, a Voz Poenta,
e O Alumioso ao sol-dos-mortos erra!”*
(SUASSUNA, 2010, Folheto LXXIV, p. 570-571)

Esta cena, que representa a chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco, lembrada na passagem acima pela apropriação de imagens da tradição erudita, é descrita pela

primeira vez por Quaderna, no Folheto II do primeiro livro do *Romance*, “O Caso da Estranha Cavalgada”. Neste folheto, observamos, antecipadamente, a presença de imagens também presentes no soneto de Raimundo Correia, e que, juntamente com outro poema de Gonçalves Dias (este de forma mais determinante no capítulo), contribuem dialogicamente na composição do imaginário sertanejo engendrado pelo narrador para tal episódio:

Assim, ninguém se espante de que Gonçalves Dias, tantos anos antes, *visse*, como alumiado e visionário que era, a chegada desse tropel de cavalos a Taperoá, descrevendo assim a estranha Cavalgada que, já perto do meio-dia daquela Véspera de Pentecostes, errava pelos campos do Sertão do Cariri:

*“Eram Ciganos errantes,
atrilados e torcidos,
trocadores de Cavalos
com semblantes de atrevidos:
causa medo vê-los tantos,
tão astutos e crescidos.*

(...)

*E vinha o Donzel errante
no cerco dos roubadores!
De sua Dama-de-Copas
no Escudo trazia as cores:
tinha amor pela Sonhosa,
eram claros seus amores!*

*Enfim, dizer quanto vimos
não cabe neste Papel:
vinham muitas alimárias
– são roubadas a granel –
e vinha o Alumioso,
montado em branco Corcel!”*

(SUASSUNA, 2010, Folheto II, p. 36-37)

Concluimos, portanto, que Quaderna enuncia de um espaço imaginário eminentemente literário, no qual as imagens, ampliado reflexo da realidade sertaneja que o envolve (que também é poético-ficcional), se fundem na extravagância criativa de sua narrativa heráldica, cujas colocações intertextuais desdobram sucessivos enredos e imagísticas que se entrecruzam no imaginário do narrador, ora justapondo-se, ora convergindo em uma unidade que só pode assemelhar-se ao sonho (não é sem intenção surgirem expressões como “involuntariamente”, “sonhos de Iluminado sertanejo”, “queimando-me o sangue e a cabeça” no discurso do narrador), e que, no entanto, do sonho se distancia, pois a obra ficcional engendrada por Quaderna, por fim, é

materialização do que Bachelard apontara como *sobreconsciente poético*, uma fantasia de palavras que se põe na claridade da consciência desperta do narrador.

4.2 A memória popular no imaginário e no sertão: o contexto da carnavalização no *Romance d'A Pedra do Reino*

Verifica-se que, em todo o rico universo de citações, referências, paródias e paráfrases que compõe o imaginário de Quaderna, há o permanente reconhecimento e a consciente valorização de uma imagística sertaneja e popular, que se apropria do imaginário estrangeiro, transformando formas canônicas, e, por vezes, contestando sua sobriedade e posição eminente. Há um caráter revolucionário urdindo a tessitura narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino*. Uma revolução que não está somente nas proposições temáticas do enredo, mas se manifesta na estrutura composicional da obra, uma revolução no relevo da forma romanesca. Interessa-nos, não apenas a revolução política civil, em que seus partidários pegam em armas, de peito aberto, em favor de uma “República Popular do Brasil”, como pretendia o filósofo Clemente, mas uma revolução contestadora do elitismo cultural em favor da cultura popular, que se apropria das produções eruditas nacionais e estrangeiras e, com eficiência, conquista seu lugar pela força do riso questionador e democrático.

Quaderna fundamenta sua narrativa na referência e apropriação parodística de elementos da cultura erudita e popular, fazendo, por vezes, referências às narrativas estrangeiras, contemporâneas da Idade Média e do Renascimento, algumas anteriores a Luís de Camões. Textos das tradicionais canções de gesta e dos romances medievais são integrados e fundidos à trama narrativa de Quaderna. Analisando o “estilo régio” do narrador, em tensão e profusão inventiva com o meio social e cultural que o circunda, podemos decompor as variadas faces que se justapõe e se combinam na elaboração de uma imagística sertaneja. Segundo Bakhtin:

A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem. Ao irromper com seu sentido e com sua expressão através do meio de expressões de acentos estrangeiros, harmonizando-se e dissociando-se com ele em diversos aspectos, o discurso pode dar forma a sua imagem e ao seu tom estilístico neste processo dialógico. Tal é precisamente a *imagem artisticamente prosaica* e, em particular, a imagem da *prosa romanesca*. (BAKHTIN, 1988, p. 87)

No *Romance d'A Pedra do Reino*, o objeto não é outro senão a própria realidade ficcional do sertão nordestino, plasmada em obra épico-romanesca composta pelo narrador, seu castelo de monarca e de poeta, e, também, seu processo jurídico de acusado e cativo das leis do Estado. Entre a persona de cidadão e a de profeta sertanejo, a expressão de Quaderna dialoga político, filosófico e poeticamente com expressões oriundas de diferentes discursos da tradição literária, fundindo-os na singularidade do imaginário romanesco, depositário do “estilo régio” que harmoniza a justaposição e contraposição de suas imagens.

Para Bakhtin, todo discurso é dialógico, sendo artístico ou extra-artístico. No entanto, no discurso literário, especificamente da prosa romanesca, este dialogismo compõe uma unidade de estilo. O narrador romancista “acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária”, contribuindo para uma observação com profundidade dos próprios aspectos de sua individualidade (Cf. BAKHTIN, 1988, p. 104). O *Romance d'A Pedra do Reino* fundamenta-se no diálogo que, tomando quase toda a extensão narrativa, permite entrever, não apenas a inclinação ao teatral e circense do prosador-romancista, mas a natureza dialógica e polêmica (tem-se um inquérito em curso) de sua composição romanesca, fundamental para a interpretação das intertextualidades, paródias e controvérsias históricas, como legítimo posicionamento político, estético e ideológico do narrador.

Como palhaço circense, herói pícaro e bufão, Quaderna parte da ridicularização de uma realidade oficial e opressora para a representação de uma realidade outra, imaginária, conquistada pela transfiguração e fusão literária de sua imagística particular e da imagística de todo um povo. Segundo Bakhtin, “O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor.” (BAKHTIN, 1988, p. 105). Quaderna compõe, em tons medievais sertanejos, um reino poético onde o prosador é rei e intenta uma epopeia armorial, em que a memória dos costumes portugueses e fidalgos reafirmados, por vezes, pela tradição erudita, harmoniza-se com as memórias folclóricas e míticas do sertanejo popular.

Um dos episódios, em que a intertextualidade articulada a um contexto estético medieval e popular é explícita e exemplar, encontra-se no “Folheto XLI”, do terceiro livro do *Romance* (“Galope – Os três irmãos sertanejos”), intitulado “As Armas e os

Barões Assinalados”⁸³. Neste folheto, Quaderna expõe as armas que serão utilizadas no duelo entre Clemente e Samuel⁸⁴, homens rivais nas causas literárias e oponentes nas posições políticas.

Nota-se, em todo o folheto XLI, e no seguinte (“O duelo”), a descrição solene e sertaneja do embate, narrado com grandiloquência por Quaderna, em forma semelhante aos relatos de torneios encontrados nos romances medievais. No trecho a seguir, Quaderna expõe os detalhes das vestes rústicas e cavalheirescas utilizadas por ele na contenda:

vesti minha calça parda, minha camisa *gandola* de cor cáqui e bordada nas mangas com o *ferro* dos Quadernas, calcei minhas alpercatas de rabicho, botei meu chapéu de couro estrelado e sinado na cabeça, e, na qualidade de chefe e Imperador de todas as cavalhadas taperoenses, peguei ainda quatro capas, quatro peitorais-de-cavalo e quatro mantas-de-anca, sendo dois do Cordão Azul e dois do Cordão Encarnado. (SUASSUNA, 2010, Folheto XLI, p. 287. Grifo do autor.)

Pela composição minuciosa das vestimentas e cores próprias à cultura sertaneja e seus festejos, a descrição atualiza, no imaginário, uma imagística também própria ao romance medieval, em que grande parte da narrativa centrava-se nos relatos de torneios. Tal aspecto encontra exemplo no romance *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes, datado por volta de 1170, em que há uma descrição de um torneio patrocinado pelo rei Artur junto às muralhas de Tenebroc (Edimburgo), como parte dos festejos pelo casamento dos protagonistas:

Um mês depois de Pentecostes, um torneio é organizado na planície, aos pés de Tenebroc. Vêm-se muitas bandeiras, muitos lenços, muitas braçadeiras, azuis e brancas, ofertadas por amor. Uma grande quantidade de lanças foi trazida; umas pintadas de azul e goles, outras de ouro e prata, outras ainda listradas ou de diversas cores. No dia do torneio, vê-se um grande número de elmos, de ferro ou de aço, verdes, amarelos, vermelhos, todos faiscantes sob o sol. Vê-se uma floresta de brasões e cotas de malha brilhantes, de espadas penduradas ao lado esquerdo, de belos escudos novos, uns em azul e goles, outros prateados com uma alça de ouro. Nota-se uma tropa de excelentes cavalos correndo uns contra os outros, malhados e alazões, castanhos e brancos, pretos e baios. (TROYES, 1952, in PASTOUREAU, 1989, p. 181⁸⁵).

⁸³ Citação integral do verso de abertura de *Os Lusíadas*.

⁸⁴ A querela que levou ao duelo começara com divergências partidárias entre Samuel, aristocrata brasileiro e integralista, e Clemente, negro-tapuia, liberal e comunista, resultando no pronunciamento de injúrias dirigidas a Luiz Carlos Prestes, por parte de Samuel. Clemente, sentindo-se ofendido pela desmoralização de um dos líderes da revolta comunista brasileira, exige satisfações (não atendidas por Samuel) e o desafia a um duelo.

⁸⁵ A tradução deste trecho está de acordo com a edição de M. Roques, Paris, 1952, versos 2081-2214.

Para o duelo, Clemente surge montando Coluna⁸⁶ e empunhando “um Ferrão sertanejo, à guisa de lança” e um “rústico facão rabo-de-galo, feito de encomenda para ele, no Pajeú.” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLI, p. 282). Quaderna nota que, na forma de instrumentos de batalha, o ferrão e o facão transfiguravam-se, respectivamente, em uma espada pesada e prosaica do sertão e uma agulhada ao modo de lança plebéia, popular e forte, armas mais mortais que as sustentadas pelo oponente fidalgo.

Inspirado por Clemente e valendo-se do estilo régio e medieval para dar consistência às imagens ficcionais, como a têmpera faz com os metais, a imaginação criadora de Quaderna deforma e conforma os objetos ordinários do sertão, reinventando-os em seu imaginário por meio de efeitos semântico-metafóricos e sintático-metonímicos, próprios da linguagem poética⁸⁷. Ao narrar sobre as próprias “armas” que possuía, semelhantes às que Clemente empunhava, e que usava para tanger gado e cortar cactos, Quaderna vê a possibilidade de, pela metáfora poética, tomá-las como “lança e espada” de um nobiliário heróico, “o que as enobrecia demais!” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLI, p. 282), introduzindo-as numa linhagem de reis sertanejos do Cariri, começando pelo próprio narrador:

aquela simples agulhada e aquele facão pesado e prosaico viraram “a lança e a espada de El-Rei Dom Pedro Dinis Quaderna, O Cantador, descendente, em linha direta, de Dom João I, O Precursor, e de Dom João II, O Execrável, Reis da Pedra Bonita do Sertão do Pajeú, no século XIX”. Cheguei mesmo a ir além de meu mestre, Clemente: porque, lendo na *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, que era costume os grandes Cavaleiros antigos colocarem nomes de batismo em suas armas, meu facão foi batizado como “a legendária espada *Pajeú*” e meu ferrão como “a famosa lança *Cariri*”, ambos muito superiores à “Durindana”, do Conde Roldão. (SUASSUNA, 2010, Folheto XLI, p. 282)

Segundo Michel Pastoureau, a espada era

objeto de toda uma liturgia. Considera-se a mais nobre das armas, o símbolo da justiça e da autoridade. (...). As espadas dos heróis dos romances têm cada qual um nome: a do rei Arthur chama-se

⁸⁶ Clemente montava uma égua de nome “Coluna”. Segundo Quaderna, tratava-se de “um animal castanho-avermelhado, de crinas pretas. Essa cor fora uma exigência do Filósofo que pretendia, até nisso, manter-se fiel à Esquerda e à Revolução. Também por fidelidade esquerdista é que colocara na égua o nome de ‘Coluna’, em homenagem à ‘Coluna Prestes’ que cruzara o Sertão da Paraíba em 1926, realizando uma típica ‘retirada ilustre’ e tentando sublevar as massas camponesas do Brasil para a Revolução.” (SUASSUNA, 2010, Folheto XL, p. 272).

⁸⁷ Aspecto já observado neste capítulo e, também, tratado anteriormente no segundo capítulo deste trabalho.

“Excalibur”; a de Carlos Magno, “Feliz”; a de Oliver, “Altaclaca”; a de Ogier, o Dinamarquês, “Baixote”. (PASTOUREAU, 1989, p. 114)

No *Romance d’A Pedra do Reino*, os instrumentos de batalha, populares e ordinários, como ferrões e facões, recebem, parodicamente, epítetos sertanejos, como a “espada *Pajeú*” e a “lança *Cariri*”. Resignificados pela transfiguração poética a partir de uma memória cavalheiresca, estes objetos compõem imagens ficcionais enobrecidas pelo próprio qualificativo atribuído a eles.

Podemos verificar que os procedimentos narrativos de intertextualidade e paródia, no *Romance*, deslocam e condensam um amálgama de memórias eruditas e populares, oriundas, muitas vezes, também da literatura medieval e renascentista, compondo, deste modo, um imaginário sertanejo medieval, em que as características próprias do sertão encontram-se coroadas pelas dádivas heróicas reminiscentes da cultura dos séculos XI e XII, cujas imagens atualizam-se e resignificam-se pela transfiguração poética de uma imagística individual e unificadora.

Seguindo com a preparação para o duelo, narrada no folheto XLI, além do facão e ferrão, instrumentos que representavam sua nobreza sertaneja, Clemente trazia, também, as armas escolhidas para a refrega: dois ordinários e tilintantes penicos, que são, imediatamente, contestados com assombro por Samuel:

- E como é que vem com uma palhaçada dessas? Como é que escolhe dois objetos tão ridículos como armas para nossa pugna?
- Escolhi, em primeiro lugar, porque a Esquerda com seus pontos de vista sérios e científicos, não vê nada de ridículo em objetos úteis. Em segundo lugar, para desmoralizar a Fidalguia. Em terceiro lugar, para mostrar como minha luta é realmente uma luta do Povo, uma luta popular.” (SUASSUNA, 2010, Folheto XLI, p. 283-284)

Em diálogo com o título erudito do folheto, a expectativa de Samuel traduz-se pela espera de uma contenda gloriosa e ibérica, em que os envolvidos, varões ilustres e valorosos, duelariam com armas nobres, legitimadas por uma memória histórica e fidalga. O poeta aristocrata trazia lança e espada herdadas de uma nobilíssima linhagem principesca flamengo-ibérica. No entanto, Clemente, ao escolher como armas dois penicos, não só desmoraliza e abala a fidalguia do adversário, mas, no nível da ação narrativa, carnaliza o ordálio-brasileiro que protagoniza, em que a imagem do penico, aludindo ao mais “baixo” material corporal, “rebaixa” e resignifica o imaginário heróico erudito de Samuel e, por extensão, ironiza a intertextualidade com a obra

camoniana, atualizando seu conteúdo oficial e austero para um contexto de chacota e provocação, próprio do imaginário sertanejo, burlesco e popular do *Romance*.

O duelo e seu desfecho caracterizam-se por aspectos que o aproximam do convencionalmente chamado *realismo grotesco*, “sistema de imagens da cultura cômica popular”, estudado de modo integrado⁸⁸ por Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. No *Romance d’A Pedra do Reino*, do mesmo modo que a paródia se faz notar na descrição das vestimentas e na nomenclatura e epítetos atribuídos aos animais e às armas sertanejas, imitando o estilo das novelas medievais, a galhofa e a grosseria ganham espaço na fala dos dois intelectuais combatentes.

Expressões como “merda”, “gaforinha”, “plebeu”, “cafre”, “peste”, “miserável”, “chicaneiro” (Cf. SUASSUNA, 2010, p. 294-296), são desferidas como injúrias com o intento de rebaixar aqueles a quem são dirigidas, degradando moralmente os sujeitos envolvidos na peleja cavaleiresca. Este aspecto do *Romance* encontra-se em inúmeras passagens do *Dom Quixote*, de Cervantes, obra exemplar das paródias medievais renascentistas, cujo herói imaginoso, assim como os cavaleiros sertanejos da Pedra do Reino, arremedando o estilo das novelas medievais, não hesita em esbravejar aos seus opositores expressões como “ladrão, velhaco, pulha (...)” (CERVANTES, 2010, p. 132), a fim de desmoralizá-los.

Por fim, no desagravo que se estende por quase dois folhetos, Clemente vence Samuel. O fidalgo sertanejo é abatido (coroadado) por um artifício popular, uma “penicada”, e, pelo mesmo motivo, destronado de seu cavalo Temerário⁸⁹:

⁸⁸ Bakhtin subdivide as formas de manifestação da cultura cômica popular em três grandes categorias: “*as formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas na praça pública, etc.);” “*Obras verbais* (inclusive as paródicas)”, orais e escritas, em língua latina e vulgar; “*Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc.)” (BAKHTIN, 1999, p. 4. Grifo do autor). Contudo, aponta o filósofo, estas unidades de estilo constituem-se partes ou parcelas da cultura cômica popular, una e indivisível, e que, em sua heterogeneidade, interrelacionam-se e combinam-se entre si de diferentes maneiras, refletindo um mesmo aspecto cômico do mundo. Bakhtin, portanto, ao estudar as relações e combinações entre os fenômenos culturais, opõe-se a certo princípio metodológico de isolamento das partes, colocando em pauta a problemática da unidade da cultura cômica na Idade Média, fundamental para a compreensão de sua natureza dialógica e heterogênea.

⁸⁹ O que poderíamos chamar de adjetivação paródica ou intertextual, procedimento que atribui, aos elementos ordinários, por vezes arruinados, do sertão, características elevadas e prestigiosas, partindo, quase sempre, da poeticidade de textos literários eruditos e populares, encontra-se não só no facão e ferrão já referidos neste capítulo, mas na própria natureza valorosa e simbólica da montaria dos duelistas. O cavalo de Samuel era um “corcel negro”, escolhido como montaria digna de sua estirpe por estar antes retratado nos versos de um soneto do poeta fidalgo português Antero de Quental: “*Este negro Corcel cujas passadas escuto em Sonho quando a sombra desce*” (SUASSUNA, 2010, Folheto XL, p. 272. Grifo do autor). Contudo, descreve Quaderna, aquele seu corcel negro, em particular, “era velho, magro e escorropichado. Era também cego de um olho, (...). Finalmente, talvez como compensação à guenzice e à cegueira do corcel negro, batizara-o com o nome de “Temerário”, em homenagem, como nos explicou, ‘a

– Brasil e Revolução! – gritou o Filósofo.

– Pátria e São Sebastião! – ecoou o Poeta.

E partiram, um para o outro, como duas fúrias. Desta vez, porém, com tanta infelicidade para o meu afilhado que, na hora, mesmo, em que iam baixar os braços, desferindo a penicada que tudo decidiria, “Temerário” tropeçou, desviando a mão de Samuel e fazendo com que ele errasse a cabeça de Clemente. O pior, porém, é que a mesma topada abaixou também a cabeça do Fidalgo, no momento exato em que o Filósofo desferia seu golpe. O penico, virado de boca pra baixo, enfiou-se, até as sobancelhas, na cabeça de Samuel, à qual se ajustou, por milagre e apertado, mas como uma luva! E como Clemente, por um segundo, permanecesse agarrado à asa do penico, o Doutor Samuel Dasantas Paes Barretto Wan d’Ernes foi violentamente arrancado da sela e rolou na poeira sertaneja da estrada, com fidalguia e tudo! (SUASSUNA, 2010, Folheto XLII, p. 297-298)

A vitória do filósofo impõe-se como triunfo do povo e anuncia, num contexto de celebração cômica, pela coroação, às avessas, do destronado fidalgo brasileiro, o destronamento da orgulhosa fidalguia européia. Um dos traços marcantes do “sistema de imagens cômicas e populares”, como observa Bakhtin, é o rebaixamento dos elementos superiores e sublimes, aproximando-os da terra e atribuindo-lhes corporeidade. Segundo o filósofo russo: “O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa.” (BAKHTIN, 1999, p. 18).

Apresentando, já no extenso nome de família, “antíteses” reveladoras de seu embaraço étnico (“Dasantas”, nome jocosamente brasileiro, coexiste com “Wan d’Ernes”, típica nomenclatura nórdica), Samuel torna-se cavaleiro ridículo, em desarmonia com suas pretensões de nobre fidalgo. Esfalfado pela poeira e pela peleja sertaneja, coroado com um penico, é, finalmente, vencido pela força do riso popular:

Coitado! Meio leso pela pancada, estava ainda inocente de tudo, inconsciente da grave derrota que sofrera em seu brio de Fidalgo! (...) Malaquias tinha parado no meio da estrada e ria às gargalhadas:
– Você está uma beleza, Doutor Samuel! – dizia ele, apontando o Fidalgo. – O penico, enfiado na cabeça do senhor, está parecendo aquele chapéu grande que o Bispo usa nas procissões! (SUASSUNA, 2010, Folheto XLII, p. 299).

Carlos, O Temerário, Duque da Borgonha, último senhor feudal digno desse nome na Europa, e homem que, além disso, tendo sangue português e borguinhão, era de linhagem quase tão nobre quanto a estirpe dos Wan d’Ernes.’” (SUASSUNA, 2010, Folheto XL, p. 272).

A cabeça do poeta fidalgo, revestida por um penico, metaforiza a visão e julgamento que a esquerda revolucionária⁹⁰ de Clemente impõe sobre as ideias aristocratas e direitistas do oponente. Contudo, a postura e o pensamento de Samuel não são rechaçados após a derrota, ao contrário, são aceitos e reinterpretados sob o olhar unificador de Quaderna que, enquanto padrinho de duelo e narrador do ocorrido, não hesita em promover, ao fim de um embate furioso e cavalheiresco, a vitória de ambos os combatentes, num clima de festa e confraternização.

Quaderna tem visão unificadora de contrários, herança da formação barroca que melhor caracteriza o povo brasileiro. As posições políticas de Samuel e Clemente, somadas às suas propostas literárias divergentes⁹¹, são reconhecidas e valorizadas por Quaderna, que, mesmo reconhecendo-as opostas, observa-as não excludentes e fundamentais à formação de um imaginário sertanejo que se quer híbrido, heterogêneo e principalmente fraterno ao ideal unificador do pensamento popular. A intenção do narrador é

Conciliar as “viagens filosóficas” de Clemente, com as “demandas poéticas” de Samuel, dando, como resultado, “romances” interessantes, com heroísmos, safadezas, batalhas, castelos amorosos e perigosos, amores legendários, gargalhadas, putarias e outras coisas divertidas e boas de ler. (SUASSUNA, 2010, Folheto XXVII, p. 187)

Na passagem do “duelo”, parte do *Romance* analisada acima, considerar a condição protagonista de Samuel não é um mero ponto de vista. Manifesta-se, neste pequeno incidente dramático, o tom cômico e paródico fundamental à compreensão do ideal armorial que reverbera em toda a obra, e a personagem do poeta fidalgo é ponto de convergência e figuração deste ideal. A fidalguia ibérica, destituída de sua sisudez e de seu prestígio eurocêntrico, ressignifica-se ao deixar-se impregnar por um imaginário medieval temperado na poeira do sertão. Neste contexto, o ambiente cômico, popular e sertanejo configura-se espaço de modificação e renascimento. Samuel ergue-se

⁹⁰ Clemente usa a mão esquerda para desferir o golpe, clara alusão à força revolucionária e seu posicionamento político.

⁹¹ Poeta, promotor, e fiel ao seu estilo lusitano de europeizar as coisas do sertão, Samuel orienta-se a favor da poesia épica, em que versos heroicos de alta erudição clássica poderiam melhor narrar as façanhas e a grandiosidade do povo brasileiro e o orgulho e respeito à fé católica. Para o aristocrata, “O ‘Gênio da Raça Brasileira’ deverá ser um Fidalgo dos engenhos pernambucanos! Um homem que tenha nas veias o sangue dos Conquistadores ibéricos que fundaram, com a América Latina como base, o grande Império que foi o orgulho da Latimidade católica!” (SUASSUNA, 2010, Folheto , p. 188). Clemente, filósofo, advogado, e criador do movimento literário “Oncismo Negro-tapuia do Brasil”, vê na prosa a única possibilidade de alcance popular, manifestação política e questionadora dos males sociais. Para o descendente tapuia, “ ‘O Gênio da Raça Brasileira’ será um homem do povo, um descendente dos Negros e Tapuias, que, baseado nas lutas e nos mitos de seu Povo, faça disso o grande assunto nacional, tema da Obra da Raça!” (SUASSUNA, 2010, Folheto , p. 190)

novamente, mais grandioso que antes, com sua fidalguia renovada e transfigurada pelo luminoso engenho épico, próprio do imaginário sertanejo de Quaderna:

O mais elegante, porém, era, sem dúvida, Samuel. É que o Professor Clemente ia de manto mas de cabeça descoberta. E o outro, com o penico à guisa de elmo, mitra ou coroa imperial, com seu manto Azul com cruz de Ouro às costas, apresentava, de fato, um perfil régio e heróico, envolvido riosamente pela deslumbrante luz do ardente sol sertanejo (SUASSUNA, 2010, Folheto XLII, p. 302)

Na composição de seu imaginário, Quaderna vale-se da natureza farsesca de romances renascentistas como o *Decamerão*, de Boccaccio, e o já mencionado *Dom Quixote*, de Cervantes. A vocação paródica do seu narrar, fiel ao riso popular, e que se entremeia aos matizes épicos da narrativa, permite pensar as imagens constituintes do imaginário de Quaderna numa mesma dinâmica presente na relação entre a imagística engenhosa do idealista Dom Quixote e as imagens ridículas reveladas por seu abnegado e realista escudeiro, Sancho Pança, relação esta apontada por Bakhtin em reflexão acerca da obra de Cervantes:

O papel de Sancho Pança em relação a D. Quixote pode ser comparado ao das paródias medievais diante das ideias e cultos sublimes; ao papel do bufão frente ao cerimonial sério; (...). É um típico carnaval grotesco, que converte o combate em cozinha e banquete, as armas e armaduras em utensílios de cozinha e vasilhas de barbear (...).

Esse é o sentido primordial e carnavalesco da vida que aparece nas imagens materiais e corporais no romance de Cervantes. É precisamente esse sentido que eleva o estilo do seu realismo, seu universalismo e seu profundo utopismo popular. (BAKHTIN, 1999, p. 20)

Portanto, a presença dos versos dos cantadores populares sertanejos é determinante para a composição dialógica, cômica, transgressora e idealista, que Quaderna indicara para seu *Romance* desde o intróito. Para Bakhtin, o romance pode atrair para si gêneros literários e prosaicos oriundos do discurso jogralesco, marcado pelo arremedo de línguas e dialetos, composição de fábulas e canções de rua, provérbios e anedotas.

Segundo Braúlio Tavares, em *ABC de Ariano Suassuna*, a literatura de cordel⁹² é uma das fontes de inspiração para o Movimento Armorial, “intervenção mais consistente e mais deliberada na cultura brasileira.” (TAVARES, 2007, p. 25). O autor esclarece:

No cordel, o teatro está presente na arte histriônica do cordelista ou folheteiro que, recitando ou cantando seus versos na feira, diante do público, muda de voz, de trejeito, de postura, atuando ora como narrador impessoal, ora como este ou aquele personagem, cujos diálogos ele interpreta com alternância de voz e de atitude. (TAVARES, 2007, p. 25)

No folheto II, do primeiro livro, “Prelúdio – A Pedra do Reino”, Quaderna, nas primeiras apresentações de sua empreitada epopeica, comenta a presença da literatura de cordel na constituição do seu imaginário de poeta sertanejo:

Explico a Vossa Excelências que, sendo já, como sou, um Acadêmico, tive, na infância, muito contacto com os Cantadores sertanejos, tendo mesmo, sob as ordens de meu velho primo João Melchíades Ferreira da Silva⁹³, 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, 2010, Folheto II, p. 44).

O narrador expõe os referenciais de estilo literário que se tornarão fundamentais para a constituição de uma obra emblemática da cultura nacional, o que o tornaria o primeiro e maior “Gênio da Raça”. De formação eclética, o imaginário de Quaderna constitui-se da fusão de memórias eruditas e populares adquiridas por ele durante sua juventude, a partir da leitura e dos ensinamentos dos seus mestres de escola. De Samuel, o “romance epopeico” de Quaderna retira seu caráter monárquico, régio, poético e épico, concentrando e remodelando imagens de uma tradição erudita ibérica e épica brasileira. De Clemente, contrário às ideias do poeta e amigo, apropria-se das ideias

⁹² Para Ariano Suassuna, “o cordel é uma forma de expressão que envolve a Literatura, por meio da história contada em versos; a Música, pela toada (a solfa utilizada no Sertão para cantar versos); e as Artes Plásticas, pelas xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos” (TAVARES, 2007, p. 25).

⁹³ Há aqui um outro efeito de rememoração, atualização e transfiguração poética. Obviamente, todos os personagens históricos são ficcionalizações dos seus referentes reais, no qual se baseiam e cuja imagem transfiguram.

revolucionárias e filosóficas da posição política de esquerda, o estilo prosaico e romanesco, agregando aspectos de uma tradição primitiva e voltada aos desvalidos e periféricos da história nacional.

Contudo, é no Cancioneiro popular que Quaderna encontra o que será a quintessência de sua obra, essencialmente armorial, união de diferentes referências estilísticas e culturais. Trata-se de um narrador acadêmico que se volta para as fontes populares da cultura, tornando-as principal e mais genuíno emblema do espírito épico da raça brasileira, o qual pretende plasmar em sua obra de rapsodo.

No início do inquerito, durante sua apresentação, Quaderna volta a citar o poeta acadêmico Carlos Dias Fernandes, a fim de qualificar-se romancista cantador, justificando, além de outras observações, a divisão em folhetos, as xilogravuras e a musicalidade do ritmo dos versos em seu romance: “Eu, como Poeta e autor de romances, como *romanceiro* que sou, posso me considerar Rapsodo, um Cantador, um “trovador-de-chapéu de couro”, como dizia o genial Carlos Dias Fernandes.” (SUASSUNA, 2010, Folheto L, p. 337).

Retornamos ao “Folheto II”, para constatar uma das primeiras mobilizações de uma memória popular, oriunda da tradição dos cantadores nordestinos e ordenada em uma imagística romanescas. Quaderna procura descrever a personagem Doutor Pedro Gouveia lançando mão, também, dos versos do cancioneiro. A presença do cancioneiro popular não é apenas a marca de uma intertextualidade transfiguradora de imagens ficcionais, mas o processo de ruptura da sisudez e da gravidade do estilo monárquico e profético, passando para o riso popular e espontâneo dos modos de falar sertanejo. Primeiramente, Quaderna descreve de modo “acadêmico” (com vocabulário menos popular e linguagem mais eloquente) a personagem, dizendo tratar-se de

um homem já descaído para os cinquenta anos, vestido “de modo elegante, se bem que um pouco antiquado”, (...). Amarrada ao pescoço por uma fita branca e amarela – (...) “uma Cruz semelhante à da Ordem de Cristo, mas com esmaltes diferentes” (...). No dedo anular da mão esquerda, o Doutor usava um anel brasonado. No indicador da direita, uma pedra-de-grau de Licenciado em Direito, um enorme rubi, cercado por pequenos diamantes encravados em chuveiro. (SUASSUNA, 2010, Folheto II, p. 43-44).

Após longos parágrafos de descrição, o narrador recorre aos versos populares de Jerônimo do Junqueiro, não sem antes ressaltar a transição para um discurso popular,

advindo de um processo rememorativo e motivado pela intenção armorial que unge toda a narrativa:

Perdi o acanhamento acadêmico a que tinha me visto obrigado, de modo que, agora, para descrever melhor o Doutor Pedro Gouveia, posso e devo lançar mão dos versos do genial Cantador Jerônimo do Junqueiro, nos seguintes termos:

*“Era magro e espigado,
metido um tanto a pimpão.
Trazia Cruz ao pescoço,
trancelim, Colar, cordão.
Todo vestido de preto
– sela, bride, estribo, arção –
com seu Chapéu, também negro,
com a luz do Sol na mão,
de botinas- borzeguim,
passa-pé, como um Barão,
sobre o Colete cinzento
ajeitava o correntão.
(...)”*

(SUASSUNA, 2010, Folheto II, p. 44-45)

Nota-se que expressões mais populares como “espigado”, “pimpão”, “correntão”, misturam-se no ritmo ligeiro da cantoria do cordel, alterando a perspectiva pela qual se observa a personagem representada. Para Quaderna, os versos do cancionero, tão junto à linguagem do povo, fazem, de uma descrição espontaneamente brincalhona e democrática, a melhor forma de expressão e representação genuína da ideia de nação brasileira no romance.

Os versos populares constituem parte do arcabouço de memórias que origina e prefigura o enredo principal do *Romance d’A Pedra do Reino*, confirmando tratar-se de uma ficção composta pelas lembranças de um imaginoso narrador sertanejo em pleno ato imaginativo. No excerto abaixo, destacamos um dos momentos em que Quaderna recorre às memórias populares, fundindo-as às memórias da infância em uma nova composição poética, que relê os versos da tradição e os transfigura:

De modo que, quando lá um dia, Dona Maria Galdina e Tia Filipa cantaram um certo *romance* que conheciam e cujo assunto era, também, Jesuíno Brilhante, aquilo tudo de repente pegou fogo em minha cabeça. Lembro-me bem de que havia uma estrofe que dizia:

*“Jesuíno já morreu!
Morreu o Rei do Sertão!
Morreu no campo da honra,
não entregou-se à prisão,
por causa de uma desfeita
que fizeram a seu irmão!”*

Preparado pelos acontecimentos da Pedra do Reino, impressionado com as palavras *Rei* e *campo* (tanto fazia “campo de honra” como “campo encantado embebido de sangue”), eu começava a misturar Jesuíno Brilhante com meu bisavô, Dom João Ferreira-Quaderna. Aprendi, então, a solfa da “Cantiga de Jesuíno”, e quando chegava nos versos que acabo de citar, substituía as palavras assim:

*“Dom João Quaderna morreu,
morreu o Rei do Sertão!
Morreu no Campo Encantado,
sofrendo a degolação!
Pedro Antônio assassinou-o,
subiu ao Trono do irmão!”*

(SUASSUNA, 2010, Folheto XII, p. 91)

Realizando alterações e remodelando as imagens originais em seu imaginário, Quaderna engendra, através de seu ato imaginativo (invenção), o enredo de seu drama, recontando narrativas e alterando imagens da tradição (memória), que se ressignificam na composição de um novo passado imaginado (memória reinventada), tessitura de diferentes fios temporais. Na passagem acima, podemos notar o entrelaçamento de uma memória popular, originada do romanceiro e aprendida por Quaderna por meio da tradição oral, e a memória individual do narrador, formada desde a infância a partir de acontecimentos marcantes na história de seu povo e, particularmente, de sua família⁹⁴.

Não apenas com a intenção de privilegiar uma estrutura narrativa em versos, ao modo das grandes epopéias, Quaderna ressalta a importância da versificação também

⁹⁴ Esta correlação articulada entre as memórias individual e coletiva será o principal aspecto tratado no capítulo seguinte.

em sua formação literária sertaneja. Considera o trabalho dos cantadores que transcrevem em versos as narrativas tradicionais em prosa, processo por meio do qual o narrador observa a apropriação e transfiguração de textos estrangeiros para o estilo, ritmo e a linguagem do sertão, incorporando ao seu imaginário sertanejo, individual e trágico, os matizes de uma imagística que se propõe expressão de uma memória universal.

Nas aulas de seu padrinho, João Melchíades Ferreira, o cantador da Borborema, cuja “Escola-de-Cantoria” procurava ensinar “a Arte, a memória e o estro da Poesia”, Quaderna aprende que

havia dois tipos de *romance*: o “versado e rimado”, ou *em poesia*; e o “desversado e desrimado”, ou *em prosa*. Era mesmo, um exercício que nos obrigava a fazer: pegar um romance desrimado qualquer e “versá-lo”, contando em verso o que era contado em prosa. Lia para nós a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, um “romance desversado” que nos encantava pelo heroísmo de suas cavalarias, aquelas histórias de Coroas e batalhas, que eu, por causa da Pedra do Reino, *via logo*, com Princesas amorosas e desventuradas que, ou eram degoladas ou desonradas, mas disputadas sempre por Cavaleiros em duelos mortais, travados a punhal, junto a enormes pedras e num Campo encantado, embebido de sangue inocente. (...) Nós preferíamos as versões rimadas, não só porque eram fáceis de decorar, como porque a gente podia cantar os versos, acompanhando a solfa com o baião da Viola, coisa que João Melchíades também não se descuidou de nos ensinar. (SUASSUNA, 2010, Folheto XII, p. 92).

Nota-se que, desde a infância, entrando em contato com a memória popular sertaneja, Quaderna permite-se as primeiras reflexões em relação a certo ideal de poética. Ao modo das trovas medievais, a poesia sertaneja une o acompanhamento musical ao verso ritmado dos cantadores, e tais aspectos, aliados ao talhar das xilogravuras anexas ao folheto, compõe dentro do *Romance d’A Pedra do Reino* sua própria identidade armorial.

Seguindo observando a profícua metalinguagem contida nas referências e citações do cancionero sertanejo, a fim de ressaltar a memória popular como a mais presente e determinante na formação da imagística quadernesca, destacamos outra passagem, contida no “Folheto XIII”, em que memórias populares figuram como fomentadoras do estilo de expressão adotado por Quaderna em sua urdidura epopeica e sertaneja em forma de romance:

Ao mesmo tempo, entregava-me furiosamente à leitura dos folhetos e romances, de que ia tomando conhecimento por intermédio de meu Padrinho e professor João Melchíades. Quando o romance era muito grande, era publicado em folhetos separados, como a *História de Alonso e Marina*, dividido em dois: *Alonso e Marina, ou A Força do Amor* e *A Morte de Alonso e a Vingança de Marina*. (...) eu achava maravilhosos esses títulos duplos, “isto ou aquilo”. Outras vezes, o folheto trazia na primeira página, por baixo do título, uma espécie de explicação, destinada a causar “água na boca” aos que iam comprá-lo. Assim, por exemplo:

O Príncipe João Sem Medo E A Princesa Da Ilha Dos Diamantes

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

(SUASSUNA, 2010, Folheto XIII, p. 101. Grifos do autor)

Ao recuarmos até a primeira página do *Romance*⁹⁵, temos o mesmo procedimento sendo adotado pelo narrador. O título surge longo e composto (*Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*) e a apresentação da história uma quase explícita paráfrase do folheto citado no trecho acima (“Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco (...)” [SUASSUNA, 2010, s/p]).

Quaderna ressalta que

Outras vezes, a reflexão inicial do folheto vinha como uma invocação dirigida às Musas, a Apolo, a Mercúrio ou a outras figuras que, depois, quando me dediquei à Astrologia, tiveram tanta importância em minha vida. Era o caso de um romance de amores desventurados, *O Assassino da Honra, ou A Louca do Jardim*, que começava com a seguinte estrofe:

“Venha, ó Musa, mensageira
do Reino de Eloim:
me traga a pena de Apolo
e escreva aqui, por mim,
O Assassino da Honra
ou A Louca do Jardim.”

⁹⁵ Citada anteriormente neste mesmo capítulo.

Assim, Vossas Excelências já entendem porque segui esse mesmo estilo, no meu Memorial: pretendia e pretendo, com isso, predispor favoravelmente a mim não só os ânimos de Vossas Excelências como “o Povo em geral” e até as divindades divino-diabólicas que protegem os Poetas nascidos e criados no Sertão da Paraíba.

(SUASSUNA, 2010, Folheto XIII, p. 103)

Como mencionamos anteriormente, há um embricamento natural de memórias na formação de um gênero romanesco de estilo memorial, que se destaca pelo caráter plural e convergente das variações que reúne. Com ênfase constante na tradição popular, que embasa e alimenta todo um imaginário sertanejo, Quaderna verifica na prática poética dos cantadores o meio mais propício e legítimo para fundar os alicerces de seu *Romance d’A Pedra do Reino*, encontrando através de seu mentor e mestre de cantoria, João Melchíades, algumas dessas bases para sua edificação romanesca:

pedi a João Melchíades que, como parente dos Ferreira-Quadernas, escrevesse um romance sobre a Pedra do Reino. Ele me atendeu, e o folheto ficou uma beleza, cuidando eu logo de imprimi-lo e vendê-lo nas feiras. Começava assim:

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

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

Agora sim, estava honroso e como eu queria! Apenas adverti a João Melchíades que a Coroa dos nossos antepassados era de metal barato, e não de prata, e que as incrustações da Pedra do Reino eram “uma espécie de chuisco prateado”, e não de ouro amarelo, como ele

escrevera no folheto. Ele me respondeu que “a rima e a Poesia obrigavam a gente a fazer essas mudanças de glória filosófica e beleza litúrgica”. Conformei-me, concordei e perguntei, então, que *Castelo* era aquele que tinha aparecido no Folheto e que não figurava nos livros de Pereira da Costa e Souza Leite. Ele retrucou que todo Rei tem um Castelo, uma Fortaleza, uma edificação de pedra e cal na qual se isola como defesa contra os inimigos e como marco de sua realeza. Todos os Cantadores, quando cantavam as façanhas dos Cangaceiros, costumavam construir, em versos, um Castelo para seu herói. (SUASSUNA, 2010, Folheto XIV, p. 104-105)

Neste trecho, especificamente, Quaderna antecipa algumas das reflexões originadas da discussão que terá com Euclides Villar, ao pé das Pedras do Reino, em razão de seu primeiro contato com os reais monumentos em pedra, cuja grandiosidade extenua-se frente àqueles imaginados em seu espírito épico romanesco. Nesta ocasião, João Melchíades explica que os procedimentos de composição poéticos (rítmicos na composição da forma e metafóricos na composição do conteúdo) realizam a “simbolização” ou “sacralização” do material figurado, transformando “metais baratos” em “prata” e “chuviscos prateados” em “ouro amarelo”. Naquele encontro com as pedras, Villar diferencia para Quaderna as “coisas do Mundo” das “coisas da Literatura”, e refere-se aos “chuviscos de prata” como elemento raro de existir no mundo, produto propício a existir no “Reino Encantado da Literatura” (haja vista tratar-se de uma composição poética, dada sua natureza metafórica).

Há uma progressão de intensidades poéticas a partir de um mesmo referencial ordinário do Mundo nestas duas passagens: “os chuviscos de prata”, que no diálogo entre Euclides Villar e Quaderna aparecem como imagem poética de um aspecto imediato do mundo, na passagem transcrita acima, resultam num primeiro nível de metaforização, sendo o segundo nível, cujo valor é superior e o que passa a constar no folheto, a imagem poética do “ouro amarelo”, num exemplo claro dos processos de transfiguração das próprias imagens poéticas dentro do imaginário literário do narrador.

Em diversas oportunidades ao longo do capítulo, ressaltamos o caráter medieval que fundamenta e dá tonalidade ao imaginário sertanejo constituído no *Romance d’A Pedra do Reino*. Concluimos estas reflexões destacando uma última passagem que caracteriza com exatidão o que consideramos a mobilização de uma memória popular na composição de um imaginário que se compõe transfigurando imagens medievais e, por extensão figurativa, monárquicas, incorporando-as à imagística que povoa o sertão ficcional de Quaderna.

Em dado momento do inquérito, situado no “Folheto L”, do terceiro livro, o narrador cita o romance (“folheto”) do cantador paraibano João Martins de Athayde, a fim de demonstrar a correspondência entre o imaginário fidalgo e medieval, que toma como pano de fundo as terras estrangeiras, e o imaginário sertanejo, terreno no qual habita Quaderna:

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

(...)

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

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

*E começaram as Justas:
Roberto saiu primeiro.
Meteu a Lança no peito
de um Príncipe estrangeiro:
este morreu de repente,
sendo o melhor Cavalheiro!*

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

– Está vendo, Sr. Corregedor? É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval. Aliás, os Cantadores e fazedores-de-romance sertanejos sabem disso muito bem, porque, como me fez notar o Professor Clemente, nos folhetos que Lino Pedra-Verde me traz para eu corrigir e imprimir na tipografia da *Gazeta de Taperoá*, as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas e cavaleiros; de filhas de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado! (SUASSUNA, 2010, Folheto L, p. 349-350. Grifos do autor).

Nota-se que, originados da tradição erudita de ascendência popular e da cultura popular de influência erudita, discursos heterogêneos são incorporados e transfigurados pela ação imaginante de Quaderna, resultando numa espécie de amálgama imagético, já prefigurado nos enunciados do cancioneiro sertanejo, citados pelo próprio narrador. Nossa hipótese de pesquisa parte do pressuposto de que o *Romance* é, antes de tudo, um compêndio do ideário armorial, propondo em sua composição a transfiguração das imagens advindas de diversas imagísticas, eruditas e populares, plasmadas em diferentes linguagens, que, dentro do suporte romanesco, resulta em uma pluralidade de referências estilísticas, que vai dos versos populares do cancioneiro, passando pela poesia erudita, até gravuras que ilustram suas páginas.

Segundo Bakhtin:

o romance, tomado como conjunto, caracteriza-se como fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que são submetidos às leis estilísticas distintas. (BAKHTIN, 1988, p. 73).

4.3. O Romance epopeico popular: plurilinguismo e pluriestilismo como bases da imagística quadernesca

No *Romance d'A Pedra do Reino* verificamos que, opondo-se à épica clássica, e correspondendo estruturalmente à sociedade burguesa que o acolheu, o gênero romance afirma seu valor ambivalente e comunitário no que traz como reminiscência a cultura popular e sua particular origem medieval, no que diz respeito a seus processos dialéticos de inversão da ordem vigente e ruptura com a hierarquia oficial.

Para Bakhtin:

o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários [...] como extraliterários [...]. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística. (BAKHTIN, 1988, p. 124).

Ampliando a amálgama de elementos constituintes da prosa de caráter popular de Quaderna, encontramos a ocorrência das xilogravuras dentro, e organicamente motivadas, da estrutura temática do *Romance d'A Pedra do Reino*.

Bráulio Tavares demonstra que a xilogravura nordestina é fonte primordial para as artes visuais do Movimento Armorial, e no caso de Suassuna, fonte de inspiração para as ilustrações que aparecem no *Romance d'A Pedra do Reino*. Segundo Tavares, “o caso de Ariano Suassuna não é o único nem o primeiro, mas é sob muitos aspectos o mais notável, pelo modo como ele entrelaça algumas das referências visuais mais importantes do universo [...] mítico construído no *Romance d'A Pedra do Reino*.” (TAVARES, 2007, p. 191).

Esta reflexão leva-nos a uma breve observação acerca de algumas ilustrações, representando xilogravuras, inseridas ao longo do *Romance* a fim de ilustrar e figurar, no desenvolvimento da narrativa, as imagens, bandeiras, símbolos e brasões, encontrados, inventados e reinventados por Quaderna e transformados em gravuras, a fim de constar como provas nos autos do processo ao qual é submetido.

No *Romance*, as ilustrações aparecem como reinvenções de uma imagística mítica e histórica, combinando-se com o texto narrativo ao modo de, como num livro de emblemas, desenvolver e ampliar um tema sugerido pela história narrada, ou o oposto, condensando referências simbólicas desenvolvidas durante a narração. Segundo Tavares, as “xilogravuras” do *Romance* fazem um resgate do procedimento estilístico eminentemente popular, com “cortes simples de silhuetas, os contrastes marcantes entre o preto e o branco, a imagem chapada e quase sem perspectiva.” (TAVARES, 2007, p. 192).



Figura 2.

Na figura acima, temos “as pedras do reino”, monumentos centrais da mitologia sertaneja de Quaderna, e, abaixo delas, a figura austera e cangaceira de Dom João Ferreira-Quaderna, o execrável. A legenda escrita pelo próprio Quaderna para a gravura traz a seguinte descrição:

SEGUNDA GRAVURA FEITA POR TAPARICA SOBRE AS PEDRAS DO REINO E COM MEU BISAVÔ APROXIMADO, COM ABSOLUTO RIGOR HISTÓRICO, A COROA DE PRATA DOS QUADERNAS, MONTADA SOBRE UM CHAPÉU DE COURO. (SUASSUNA, 2010, Folheto XXIII, p. 159).

Há, na gravura, o mesmo exercício de invenção e transfiguração estética que permeia toda a narrativa verbal. Nota-se que, na imagem, as pedras encontram-se reordenadas, simetricamente harmonizadas a fim de estabelecer, com melhor similitude, a representação mítica das torres encantadas do reino sertanejo de Dom Sebastião. Observamos que a alegoria visual determina a reinvenção de uma memória histórica e social, fazendo a fusão do heróico-mítico com o popular e prosaico.

A ilustração (figura 2) apresenta Dom João Ferreira-Quaderna em trajes de rei. Uma coroa de prata é posta sobre um chapéu de cangaceiro e sua autoridade afirmada pelos cetros heráldicos e insígnias que atestam sua virilidade e poder, unindo, em toda a representação, símbolos seculares, religiosos e astrológicos. Segundo Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, “deve-se ler nos astros a sorte das pessoas de baixo estado. É uma espécie de destronamento das estrelas, às quais se retiram as vestimentas dos destinos reais.” (BAKHTIN, 1988, p. 204). Símbolos astrológicos aparecem sobre a cabeça e no manto de Dom João, como a “cruz”, as “luas crescentes” e o sol altivo e onipresente do sertão. Tudo sendo combinado, numa reinvenção imagética, para o enaltecimento régio das figuras mais baixas. Não sem propósito é a correspondência paralelística que se pode estabelecer entre as “pedras do reino”, acima, e os cetros sustentados pelo rei, abaixo, assim como o sol a pino e escaldante do sertão e a coroa de prata que orna a cabeça de Dom Pedro Sebastião.

Em certa passagem, Quaderna, ao fim de sua expedição às Pedras do Reino, contornando as duas torres sertanejas, sorratamente distancia-se dos amigos, e quando fora da visão de qualquer pessoa, toma as relíquias monárquicas de seu bisavô, coroando-se a si mesmo rei da Pedra do Reino:

Então, já por trás das duas torres, isolado e solitário, “encoberto” da vista dos outros, desembrulhei meu matolão, esvaziei o bisaco e tirei para fora a Coroa de Prata dos meus antepassados. Peguei o chapéu de couro que encontrara, ajustei as aspás de metal em suas fendas, restaurando integralmente aquela insígnia da nossa realeza. Tomei as duas varas-de-ferrão que sempre conduzia e que, para os leigos e cegos, eram simples varas de tanger boi. Enfiei no topo de uma a Esfera com Cruz que fazia dela um Cetro, e, no da outra, o semicírculo enfolhado e entalhado a canivete que a transformava no Báculo profético. Tirei, finalmente, o Manto real, feito de pedaços costurados de couro de Onça e de Gato-Maracajá. Tudo estava pronto, mas eu hesitava e temia ainda. (...) Então tomei coragem. Ergui-me, atei ao pescoço, jogando-o para as costas, o Manto real, subi à Pedra dos Sacrifícios onde fora degolada a Princesa Isabel, coloquei a Coroa sobre a cabeça e fiquei um momento, com o Cetro na mão direita e o Báculo na esquerda, de pé, na posição em que Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, aparece na gravura do Padre. (...) Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil. (SUASSUNA, 2010, Folheto XXII, p. 150-151)

Nesta passagem da narrativa, notamos outro paralelismo, desta vez entre a imagem xilográfica e as imagens compostas pelo discurso do narrador. Quaderna

apropria-se dos elementos comuns do sertão e os transfigura pela ação inventiva de seu imaginário, que, alentado por um arcabouço de imagens memoriais, as ressignificam em um renovado contexto mítico e heróico sertanejo, elevando-se da sua condição arruinada e pobre para a estatura de rei e profeta. Como própria substância de seu imaginário, Quaderna necessita das memórias para reinventar-se a si mesmo.

Ao emparelhar-se com tais imagens plasmadas num arcabouço memorialista erudito ou popular, como o exemplo da xilogravura nesta passagem, o narrador deixa de ser apenas si próprio e reinventa-se em sua própria história, tornando-se rei e protagonista de um mundo mítico do qual é o próprio regente com seu báculo profético que, na composição simbólica da narração literária, figura-se além de sua simples condição original de vara de “tanger boi”.

As próximas ilustrações que elencamos neste capítulo representam bem o processo carnavalesco sobre o qual refletimos anteriormente, em que a ordem e superioridade firmadas pela tradição e erudição são invertidas e confrontadas em uma nova ordenação de imagens e significados que emergem do pensamento e da produção popular.



Figura 3.

Numa outra gravura (figura 3), encontra-se a reprodução de um quadro de El Rei Dom Afonso VI. O quadro encontrava-se na sacristia de uma capela esquecida, datada do ano de 1710, e fora apresentado por Samuel aos amigos Clemente e Quaderna, numa das paradas da cavalgada que empreendiam até o sítio arqueológico da “Gruta do Olho-d’Água”. Nela, figura o distinto rei português, sucessor do trono e irmão mais velho de Dom Pedro II. Dom Afonso VI é lembrado por sua condição “infértil”⁹⁶.

Na cópia em xilogravura (figura 3), que Quaderna pede ao irmão Taparica executar, encontra-se uma interpretação, vista como “grosseira e sertaneja” por Samuel, do retrato de Dom Afonso VI. Como representante, dentro do *Romance*, de uma imagística popular expressa na arte da ilustração, Taparica sede às invencionices do irmão e acrescenta à imagem de Dom Afonso VI uma barbicha e um bigode, não existentes no original. Tal atribuição viril para a imagem original e histórica do rei representa uma reinterpretação sertaneja que transfigura, pela invenção estética, as atribuições ridicularizadas e oprimidas de Dom Afonso, restituindo potência e virilidade ao rei destronado.

Seguindo a incursão pelas pedras da Gruta do Olho-d’Água, Quaderna, Clemente e Samuel encontram, ali, algumas pinturas rupestres Tapuias. Samuel as vê como pinturas “grosseiras, desproporcionais e pueris”; Clemente, por sua vez, propõe que aquele deveria ser “o ponto de partida onicístico e popular da Arte brasileira.” (Cf. SUASSUNA, 2010, Folheto XXVI, p. 176).



Figura 4.

⁹⁶ Conta-se que, após comprovada sua impotência, sua esposa, a rainha da casa de Sabóia, anulou o casamento. O infante Dom Pedro mandou aprisionar o irmão e desposou a rainha, tornando-se Dom Pedro II, rei de Portugal.

Detêm-se em uma imagem que retrata uma moça (figura 4):

Mostrou-me uma moça, com as pernas e os braços abertos, parecendo uma Jia, ladeada por dois veados e cercada de garatujas. Destas, quatro me pareceram logo as marcas do naipe “Paus”, e duas as de “Espadas”. Clemente refugou isso e explicou:

– Essas figuras, Quaderna, são símbolos sexuais masculinos e femininos, são símbolos fálicos! O resto, são espirais, setas e essa espécie de cruz torta, sinais cabalísticos muito comuns na Arte tapuia!

– Pois quando eu chegar na rua, vou pedir a meu irmão para fazer uma cópia dessa “Dama de Paus Tapuia”! – disse eu. – Depois, caso a Dama tapuia com o Rei de Ouro ibérico, e vou ver se o casamento é mais fecundo do que o primeiro que ele teve com a princesa da Casa de Sabóia! (SUASSUNA, 2010, Folheto XXVI, p. 176).

A cópia encomendada por Quaderna é outra das imagens de um passado histórico-mítico atualizado pela sua ação imaginante, sempre em correspondência com os saberes e as técnicas populares de produção cultural. Nas duas xilogravuras apresentadas acima, ambas as personagens figuradas recebem um tratamento rústico e ridículo, mascarando a realidade trágica e malfadada que as acompanha e travestindo-as de uma imagística ideativa cujo grau simbólico de composição faz-se capaz de reordenar e significar, em uma nova e singular relação, os elementos dispostos pela memória de um povo e de uma tradição. Segundo Bakhtin, em um estudo a partir da leitura do poeta alemão Goethe, acerca do carnaval romano:

Era uma espécie de jogo meio-real, meio-simbólico, com os símbolos do poder, da eleição, da coroação, da cerimônia; forças históricas reais representavam a comédia simbólica das suas relações hierárquicas, (...). Tratava-se na verdade não de um destronamento, mas de uma coroação pública. (...) Inicialmente, todas essas cerimônias e as imagens que as constituíam, eram ambivalentes (isto é, a coroação do novo era acompanhada sempre pelo destronamento do antigo, e o triunfo do ridículo). (BAKHTIN, 1988, p. 213-214).

A proposta de Quaderna, num jogo típico do imaginário popular e carnavalesco das cerimônias públicas, representa uma união inusitada das duas personagens retratadas: “Depois, caso a Dama tapuia com o Rei de Ouro ibérico, e vou ver se o casamento é mais fecundo do que o primeiro que ele teve com a princesa da Casa de Sabóia!” (SUASSUNA, 2010, Folheto XXVI, p. 176). Com esta “encenação

matrimonial”, atesta-se a virilidade do rei português e a fertilidade da índia tapuia. E, por meio da própria metalinguagem narrativa, a união de opostos, a coroação do destronado e a emancipação do subjugado, pelo processo de transfiguração estética, tem-se a criação de um ideal imaginário simbólico tipicamente armorial, que cruza a herança aristocrática portuguesa com o passado cultural brasileiro mais primitivo e fundador da nação, dando origem, deste modo, a uma arte genuinamente nacional, ancorada nas raízes culturais brasileiras e no resgate da tradição monárquica ibérica.

Em muitas ilustrações de xilogravuras presentes no *Romance*, nota-se a presença dos naipes do baralho, atestando um diálogo simbólico com a tradição medieval e popular recuperada no imaginário sertanejo. Quaderna, no início de sua narrativa, já esclarece ser, como astrólogo e profeta decifrador, um grande apreciador do jogo de baralho:

Talvez por isso, o mundo me pareça uma mesa e a vida um jogo, onde se cruzam fidalgos Reis-de-Ouro com castanhas Damas-de-Espada, onde passam Ases, Peninchas e Curingas, governados pelas regras desconhecidas de alguma velha Canastra esquecida. (SUASSUNA, 2010, Folheto I, p. 34).

Esta passagem, transcrita acima, antecipa as observações e a proposta de Quaderna sobre as duas ilustrações apresentadas anteriormente. Sobre o retrato do rei destronado, Dom Afonso VI, o narrador observa:

– Me sugere um Rei de Ouro, parecido com o do Baralho! – respondi.
– Primeiro, o Rei está de armadura, como os reis do Baralho. Depois, o quadro é cheio de vermelhos e dourados, como as cartas. Além disso, olhe aí: a marca do naipe “Ouros” está pintada dos dois lados do Rei!

– Isso aí são os puxadores de ouro da cortina vermelha que está na parte superior do quadro, imbecil! – falou Samuel. (SUASSUNA, 2010, Folheto XXVI, p. 174)

Seguindo com o mesmo olhar singular e transfigurador dos elementos ordinários do mundo e das imagens instituídas por certa tradição, o narrador observa, de igual maneira no petróglifo tapuia, alguns mesmos referentes ligados ao jogo de cartas (Cf. SUASSUNA, 2010, Folheto XXVI, p. 174).

Em dado momento do inquérito, Quaderna fala, não sem causar espanto ao Juiz Corregedor, sobre os “jogos políticos e de Partido” que compartilhava com Clemente e

Samuel. Não se trata, segundo Quaderna, de tramas e estratégias visando objetivos políticos, mas, literalmente, jogos, como “Dama”, “Xadrez” e “Baralho”:

Clemente, que só vê, no Mundo, a realidade parda e afoscada dos famintos e miseráveis, escolheu como jogo preferido dele, o “jogo de Dama”, que, “sendo pobre e despojado, feito de pedras negras e pedras brancas, é bem a figura e imagem da luta dos Povos negros contra os brancos e ricos do Mundo”. Samuel, que só vê a parte sonhadora e brasonada do Mundo, com seus Fidalgos, escudos e bandeiras, escolheu o “jogo do Xadrez”, por ser povoado “de Reis, Rainhas e Bispos, que governam os Peões, montados em Cavalos e protegidos por Torres fidalgas e guerreiras de combate.” Eu, sem ter mais o que escolher, resolvi, como sempre, unir as duas idéias opostas deles num jogo só, o do Baralho, conciliando os naipes aurinegros do Povo, isto é, Paus e Espadas, com os naipes aurivermelhos da Fidalguia brasileira, Copas e Ouro. Assim, em vez de rebaixar o Povo, o que eu faço é erguer o Povo aurinegro e os Reis aurivermelhos a uma fidalguia só, com os Reis negros de Paus e Espada conquistando as Damas aurirubras de Copas e de Ouro. É que, tendo sofrido a influência concomitante de Clemente e Samuel, tanto acho belas as partes esquerdistas e despojadas da realidade sertaneja – fosca, parda, pedregosa, empoeirada, faminta, miserável, cheia de ossamentas de Vacas, Cabras e jumentas mortas – como acho belo o Sonho de prata e joaria que, às vezes, vem se juntar a ela para transfigurá-la. 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 incendiam, 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, 2010, Folheto LXXIII, p. 564)

A imagística de Quaderna fundamenta-se em uma proposta libertária e unificadora, revelando, na assimilação e fusão dos objetos diversos e ordinários do mundo, invariavelmente conflitantes, uma resposta arguta às questões mais fundamentais que envolvem certo ideal de brasilidade, enquanto constituição de uma identidade poética e nacional. A busca pela liberdade ética e estética, que subjaz à defesa de Quaderna durante o inquérito, encontra-se na proposta de união de todo um amálgama de influências e percepções dentro do campo artístico, especificamente

literário, e dentro de um campo mais amplo onde a arte tem sua nascente, a saber, o campo social, humano e subjetivo.

Segundo Bakhtin,

o jogo está estreitamente ligado ao tempo e ao futuro. Não é à toa que os instrumentos do jogo, cartas e dados, servem igualmente para prever a sorte, isto é, para conhecer o futuro. (...) Os contemporâneos tinham uma consciência aguda do universalismo das imagens do jogo, da sua relação com o tempo e o futuro, o destino, o poder de Estado, o seu valor de concepção de mundo. Era assim que se interpretavam as figuras de xadrez, as figuras e cores das cartas de baralho e também os dados. (BAKHTIN, 1988, p. 204).

No imaginário sertanejo do *Romance d'A Pedra do Reino*, constituído e interpretado na voz eloquente de um narrador imaginoso, o jogo revela-se metáfora da condição ideologizada e transfigurada do sertão ficcional, que também é universal enquanto substância estética e literária. Responsável por engendrar em si um amálgama de determinações sociais e históricas, os jogos escolhidos por Clemente e Samuel também refletem seu posicionamento em relação ao seu próprio tempo como este a eles se projeta. Eruditos de formação e pertencentes a correntes políticas e filosóficas divergentes, Samuel e Clemente traduzem-se na ação imaginativa depositada sobre o jogo escolhido: para o poeta aristocrata sertanejo, o xadrez é a representação de um tempo nobre, monárquico e marcado pelas glórias bélicas dos soberanos e o governo das massas e subalternos, enquanto que, para o filósofo tapuia, o mundo faz-se espaço de miséria e abandono, habitado por classes que se distinguem num jogo maniqueísta de poder e riqueza e que permanecem em constante luta e padecimento. Quaderna reúne e combina a essência ideológica e estética de cada um dos mestres, promovendo com o jogo de “baralho” uma combinação pacífica e transfiguradora da própria condição medíocre e desfavorecida do povo.

As imagens dispostas pela ação imaginativa do narrador, entremeando as peças e ilustrações que envolvem todo um arcabouço memorialista erudito e popular, reúnem e superam, pelo riso paródico desperto, o traço belicoso e subjugador das peças do “xadrez” e a desigualdade maniqueísta da “dama”, fazendo do “baralho”, metáfora para o imaginário sertanejo de Quaderna, espaço para a superação das condições adversas e segregativas do mundo, transfigurando-o pela e na própria construção de uma obra romanesca.

5. Quartéis horizontais: composição da identidade quadernesca a partir da memória individual e da memória coletiva

“A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado.” (SUASSUNA, Folheto XLIV, p. 306)

5.1. A função do imaginário sertanejo na formação de uma identidade quadernesca.

Segundo Jacques Lacan, psicanalista francês, a leitura da intenção imaginária do sujeito jamais pode vir desligada da relação simbólica em que essa intenção se exprime (Cf. LACAN, 1978, p. 116). Esta constatação vem atrelada à noção de que toda obra (enquanto ação rememorativa imbricada em um ato narrativo), composta pelo sujeito no imaginário, é reconstrução destinada a “um *outro*”, além de tratar-se de uma composição que também lhe é alteridade e que está sempre destinada a ser retirada dele por “um outro” (Cf. LACAN, 1978, p. 114). Para Lacan, o sujeito é um ser de sua obra no imaginário, e é no trabalho de reconstituição da obra para “um outro” que se percebe uma forma de manifestação de um “eu” em devir: “só fui assim para me transformar no que posso ser.” (LACAN, 1978, p. 116).

O *Romance d’A Pedra do Reino* é estrutura romanesca dialógica, constituída pela articulação de diferentes enunciados reunidos e regidos pelo discurso do personagem narrador. Quaderna verbaliza sua própria história numa fala de alto grau metafórico e simbólico, direcionando-a a um primeiro interlocutor interno e explicitado na obra, a audiência popular:

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 do Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Província da Paraíba do Norte. (SUASSUNA, 2010, p. 35)

O narrador propõe a escuta de uma história pessoal, permeada por acontecimentos traumáticos e eventos culposos comuns a toda uma cidade. Não há, contudo, na posição

da audiência e do leitor implicado (como a consciência viva da audiência), uma intervenção no ato narrativo, cabe a eles o papel de “interpretante” das potencialidades simbólicas do texto narrativo proferido de modo articulado e motivado pelo narrador.

Ao lembrar o método de análise proposto por Sigmund Freud e Josef Breuer, denominado *talking cure*,⁹⁷ Lacan observa o uso da rememoração hipnótica, enquanto reprodução do passado, como representação falada que implica todos os tipos de presença. Segundo o psicanalista,

ela [rememoração hipnótica] é para a rememoração vígil (...), aquilo que o drama, produzindo diante da assembléia dos cidadãos os mitos originais da Cidade, é para a história (...), onde uma nação em nossos dias aprende a ler os símbolos de um destino em marcha. (LACAN, 1978, p. 120)

Salientamos as analogias entre os mitos reinterpretados pelo drama encenado e o processo rememorativo ficcional quanto aos graus de modulação que determinam sua linguagem e estabelecem uma diferença entre a prosa romanesca e os fatos históricos, também modulados, mas com menos ação imaginativa e potencial simbólico pelos discursos historiográficos e pelos relatos da experiência real.

“O mito permite confrontar uma série de relações entre os sujeitos” (Cf. LACAN, 1978, p. 124), diz Lacan no conjunto de seminários intitulado “Tópica do imaginário”. Para o psicanalista, nos domínios do inconsciente, a verdade censurada pode ser resgatada, encontrando-a, mais das vezes, já escrita em outros lugares:

- nos monumentos: e isso é meu corpo, isto é, o núcleo histórico da neurose onde o sintoma histórico mostra a estrutura de uma linguagem e se decifra como uma inscrição que, uma vez recolhida, pode sem perda grave, ser destruída;
- nos documentos de arquivos também: e são as recordações de minha infância, impenetráveis como eles, quando eu não conheço a proveniência;
- na evolução semântica: e isso responde ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, como ao estilo de minha vida e a meu caráter;
- nas tradições também, e mesmo nas lendas que sob uma forma heroicizada veiculam minha história; (LACAN, 1978, p. 124).

As mesmas inscrições podem ser figuradas e observadas em uma narrativa ficcional, em que o narrador pretende dispor e, por vezes, decifrar, os enigmas de uma história que, em algumas circunstâncias, é a sua própria. A linguagem da ficção, dado seu caráter estético, engendra um mundo modulado pelos artifícios imaginativos da

⁹⁷ Cura pela fala.

fabulação, não correspondendo ao mundo real, mas nunca destacado deste. Enquanto narrador e personagem de ficção, Quaderna possui uma consciência imaginante constituída pela linguagem romanesca e tal consciência só se faz e manifesta-se por meio do conjunto de imagens (da geografia, dos compêndios literários, das narrativas populares, das ilusões e devaneios, entre outras) que tal linguagem compõe e articula a partir das experiências sociais e históricas e da interação do sujeito com os demais indivíduos do grupo.

Quaderna, enquanto narrador, necessita da própria narrativa para se constituir, sendo o sertão ficcional de seu romance a extensão física e simbólica de seu próprio “eu” enquanto ser ficcional. Como observamos nos capítulos anteriores, na composição do tempo-espaço ficcional do *Romance*, imbricam-se tempos distintos num mesmo presente narrativo, presente este constituído pela ação imaginante do narrador, que reinterpreta e reordena as imagens advindas de um memorial social, cultural e histórica (memória coletiva) e um memorial familiar (memória individual).

Estas proposições nos fazem voltar às reflexões de Maurice Halbwachs, apresentadas no terceiro capítulo deste trabalho, pois permitem pensar a memória coletiva, enquanto passado heróico e mítico resgatado, como um caminho para a compreensão da posição do sujeito frente ao mundo e à sociedade, representada pelos diferentes significantes simbólicos que estruturam uma cultura comum a certa coletividade.

Enquanto base narrativa ornamentada por outros elementos ficcionais circundantes (como o espaço cênico, os detalhes da indumentária, o material intertextual das citações e xilogravuras, e mesmo a linguagem singular do sertanejo), o relato de Quaderna faz o resgate de um imaginário popular reinterpretado por sua ação imaginante, compondo assim seus próprios traços de subjetividade:

– (...) por que é que você vive inventando essas histórias de Imperador do Divino, de Auto dos Guerreiros, vestindo-se de Rei e andando a cavalo pelo meio da rua, na frente de seus companheiros, de manto nas costas e coroa na cabeça?

Fiquei novamente boquiaberto, porque, como mais ou menos já expliquei, para surpresa minha, aquele fora o ponto de ataque sobre o qual mais tinha se encarniçado o meu rival e opositor, que, pelo jornal de Campina, falara nas minhas “afetações de Rei apalhaçado de Bumba-meu-boi” e nas minhas “fanfarrônicas de Cangaceiro e valentão de arraial das festas de Reis”. Tentei, então, me justificar perante Pedro Beato:

- Mas Pedro, que mal faz, aos outros, que eu me vista de Rei, se isso não toma o lugar de ninguém e todo mundo sabe que eu não tenho onde cair morto? Essas coisas que eu faço são tão inocentes!
- Dinis, meu filho, me perdoe, mas não existe nada inocente, no mundo! Na sua vida, você tem um pensamento escondido, que é a causa da maior parte dos seus sofrimentos! (SUASSUNA, 2010, p. 309)

O diálogo acima, entre Pedro Beato e Quaderna, revela a apropriação tresloucada dos elementos constituintes de um imaginário coletivo, celebrado nas festas populares e reinterpretados pelo narrador em seu cotidiano cidadão, fundindo em um jogo de encenação elementos determinantes da identidade cultural que caracteriza o grupo social que o envolve. Por meio de seus atos práticos e estéticos, Quaderna apropria-se do mundo físico e metafísico que o encerra e, por vezes, cerceia, e faz dos seus atos uma tentativa de resposta, explicação e superação de sua própria condição humana, social e histórica. Segundo Bakhtin, cada sujeito deve responder por seu ato, pois não há nada que o preceda como justificativa (“álibi”) (Cf. BRAIT, 2007, p. 104).

No *Romance*, há um interlocutor ativo, um Juiz Corregedor, oriundo de um espaço outro (urbano e de maior prestígio), cuja presença obriga à resposta o narrador e cuja voz torna-se capaz de intervir expressivamente no fluxo narrativo, resistindo às fabulações e pontuando as hesitações de sua fala, a fim de também inserir-se como interpretante dos enigmas engendrados pelo discurso do narrador. No trecho abaixo, observamos, na fala do Juiz Corregedor, a posição participativa do Juiz frente à narrativa imaginosa do depoente:

- (...) Por enquanto, porém, vou fazer-lhe algumas perguntas, e veja como responde, porque, aviso logo!, vou decifrar essa história de *qualquer jeito!*
- Vou ajudá-lo também, *de qualquer jeito*, porque, como charadista e Astrólogo, Sr. Corregedor, minha profissão *também* é decifrar! (SUASSUNA, 2010, Folheto L, p. 339. Grifo do autor).

Diferindo dos outros diálogos dentro da obra, a longa sequência de inquérito com o Juiz possibilita ao narrador depoente uma situação de enfrentamento com “o outro”, representante de “um oposto” em diferentes instâncias: oposto horizontal, no espaço sertanejo, sendo o representante de uma elite estrangeira no sertão – homem urbano da “zona da mata” – e oposto vertical, na hierarquia social, sendo homem de prestígio, aquele que representa a lei e submete todos a sindicâncias e julgamentos.

Este “outro”, a quem se dirige o narrador em grande parte da narrativa, não está averiguando a verdade do não dito através e por meio da palavra dita e simbolizada, mas

a verdade dos fatos em um grau objetivo de consciência, guiado pela lógica e pela causalidade. Entretanto, trata-se de uma sessão de fala na forma de inquérito judicial, em que o indivíduo acusado encontra-se sempre questionado. Estão suspensas as certezas do sujeito e suas fantasias são providas pelo próprio ato narrativo.

Ao Juiz Corregedor cabe o papel de averiguar os fatos, burilar a narrativa do verossímil e colher as verdades do relato. Contudo, a natureza objetiva e factual do inquérito, como forma admoestadora imposta ao fabulador, é enfrentada pela linguagem imaginosa do relato, aberta ao imaginário e ao exercício estilístico do narrador. Como parte integrante da estrutura romanesca, o inquérito passa a ser gênero discursivo abarcado e transfigurado pelo universo ficcional que o reinterpreta.

Em certa passagem, num dos diálogos entre Quaderna e o Juiz Corregedor, já estudado anteriormente, evidencia-se a proposta à fantasia e à composição ficcional do narrar, que, no interior da obra, aparecem marcados por denominações como “estilo régio”, “estranho” e “extraordinário”:

– E é verdade tudo isso? Todas essas roupas fidalgas, essas bandeiras, essas onças, *esses acontecimentos estranhos*, tudo isso é verdade ou é “estilo régio”?

– Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, (...). Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele *evento extraordinário*, de caráter epopeico! (SUASSUNA, 2010, Folheto LV, p. 398. Grifo nosso.)

A relação com a cultura e com os acontecimentos passados, sempre reinterpretados e transfigurados pelo tratamento poético da narração, delineiam o estilo de Quaderna e determinam sua identidade, não apenas na adjetivação que seu estilo recebe, mas pelas determinações subjetivas e sociais que o próprio papel investe ao homem. Quaderna torna-se “Rei da Pedra do Reino” no e pelo imaginário que compõe com seu discurso romanesco. Segundo Beth Brait, pesquisadora do círculo bakhtiniano:

o estilo é o homem, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa. (BRAIT, 2007, p. 93).

À medida que avança o inquérito, Quaderna deixa claro ao Corregedor que é o próprio “Sertão” a fonte de inspiração para sua “Poesia régia”:

Segundo eu li num artigo do *Almanaque Charadístico*, os antigos possuíam uma “Fonte do Cavallo”, na qual os Poetas bebiam sua água e sua inspiração. Homero, se tivesse existido, teria bebido nela. Pois esta tripla face do Sertão, que lhe descrevi, com sua Chapada diabólica, seu Purgatório de chamas e com sua Fronde paradisíaca de riachos, roçados, açudes e pomares, é a minha particular, única e régia “Fonte do Cavallo Castanho”: é neste Sol que queimo meu sangue, é nesta Água que embebo meu Sol, esta é a Fonte do cavalo sertanejo que galopa no meu riso e no meu sangue, o sangue da terra de onde sai tudo o que sonho, como Visionário, Astrólogo e Profeta sertanejo que sou! (SUASSUNA, 2010, Folheto LVI, p. 410)

A “tripla face do Sertão” é composição imaginária que funde às imagens oriundas de uma imagística literária, poética e naturalmente coletiva, a experiência particular e sensorial do sertão ficcional, que se impõe ao narrador personagem em sua “estada” no espaço narrativo. A síntese memorialista da qual resulta a composição romanesca de Quaderna reflete uma elaboração poética que só pode, enquanto linguagem, assemelhar-se ao sonho.

Propusemos, nos primeiros capítulos, uma apropriação de artifícios de análise próprios à ciência dos sonhos e da imaginação para, também atentos a esta “forma onírica” do *Romance*, descrever e interpretar algumas das suas imagens ficcionais. Fazemos a ressalva de que tal imagística romanesca é conscientemente articulada e coerentemente motivada pelos signos que a compõe, propondo, em si mesma, um exercício de estilo e de linguagem.

Segundo Lacan,

[Para Freud] o sonho tem a estrutura de uma frase, ou melhor, a nos atermos à sua letra, de um enigma, isto é, de uma escrita da qual o sonho da criança representaria a ideografia primordial, e que no adulto reproduz o emprego fonético e simbólico ao mesmo tempo dos elementos significantes (...). A retórica dos sonhos, ou seja, sua própria elaboração dá-se pelos deslocamentos sintáticos como elipses e pleonasmos, hipérbato ou silepse, regressão, repetição, aposição; e condensações semânticas como a metáfora, catacrese, antonomásia, alegoria, metonímia e sinédoque (...) daí parte a proposta de leitura de Freud para as intenções ostentatórias ou demonstrativas, dissimuladoras ou persuasivas, retorsivas ou sedutoras, com que o sujeito modula seu discurso onírico. (LACAN, 1978, p. 132).

Seguimos com a leitura de alguns trechos do *Romance*, a fim de destacar, a partir de algumas proposições teóricas já abordadas, como se dá a formação de uma identidade narrativa a partir da fusão e elaboração estética e simbólica dos componentes

imagéticos oriundos de uma memória coletiva, imbricados na imagística da memória individual do narrador.

5.2. O individual e o coletivo na formação de uma identidade quadernesca.

Como ser ficcional constituído pela própria linguagem romanesca da qual faz uso, Quaderna apresenta apropriações de uma memória erudita (como já observamos no capítulo anterior), que não deixam de remeter, por sua vez, a imagens comuns às memórias compartilhadas pela comunidade sertaneja com a qual congrega uma herança história e cultural:

A Crônica-epopéica de Pereira da Costa aumentou danadamente o número de minhas palavras sagradas, com *séquito, ressurreição, El-Rei, tesouro, templo, revelação, quimeras, prodígios, encantamentos, encantação, desencantação, jóia, agraciado, confrade, penitente, abóbada, liturgia, desafio, armas, beberagem, gado, fogo, arraial, carnificina, assalto, povoação, chamas, espadas e fuzilarias*. Toda vez que eu evocava esse primeiro reinado, o Primeiro Império da minha família, via todo aquele sangue derramado no Rodeador pingando sobre uma Coroa de Prata. Via as espadas luzindo por entre chamas gloriosas, ao pipocar da fuzilaria. Via meus parentes, rangendo os dentes e escumando de raiva sagrada, lutando na defesa do Arraial incendiado, por entre fogaréus, quimeras, prodígios e revelações.

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

Outra coisa importante é que, como diz Pereira da Costa, a tradição da minha família é sempre a fundação de um Reino junto a uma Pedra, dentro da qual, prisioneiro e encantado, está El-Rei Dom Sebastião, O Desejado. (...) ia guardando tudo isso em meu coração, para quando se completasse, de 1935 a 1938, o Século da Pedra do Reino, abrindo-se caminho para que um Ferreira-Quaderna se sentasse novamente no Trono do Sertão do Brasil. (SUASSUNA, 2010, Folheto VI, p. 69-71)

Na passagem, destacada acima, e em diversos outros momentos da narrativa, Quaderna faz referência aos fatídicos e violentos acontecimentos que marcaram permanentemente as comunidades pernambucanas da serra do Rodeador e do arraial da Pedra Bonita, ocorridos, respectivamente, em 1820 e 1838.

Verificamos que, ao articular à sua memória individual componentes da memória coletiva, comum a um grupo, e constituintes de uma simbologia histórica que determina sua própria identidade enquanto comunidade, Quaderna põe-se a devanear e ressignificar um sertão coletivo de dentro de si mesmo, como o espaço-tempo sertanejo mítico, poético, de delírio e de imaginação:

Por sua vez, o Mundo tomava outro aspecto. Além de, agora, divinamente embriagado, ter certeza de que eu mesmo existia, olhava para o lugar onde, pouco antes, tinha visto o pardo Mundo – Onça sarrenta, assentada sobre o abismo da Cinza – e não via mais esse animal tihoso, e sim uma Onça Malhada, bela, reluzente e gloriosa, gigantesca, de pêlo cor de ouro e malhas pardo-avermelhadas. A Raça piolhosa dos Homens e os Lacraus peçonhentos que eram os animais, apareciam-me, agora, como uma Cavalgada muito bem organizada, realizada por Reis, Valetes, Rainhas, Damas e Bispos, montados a cavalo, uma Cavalgada bela, gloriosa, cheia de espadas e bandeiras. (...) Do mesmo modo, a parte deste Mundo que me fora dada – o Sertão – não era mais somente o “sertão” que tanta gente via, mas o Reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros (...). (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXIII, p. 560-561).

Como observamos anteriormente, a construção narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino* apresenta a todo instante, por meio da voz polifônica do narrador, sequências descritivas e argumentativas em que coexistem os tempos demarcadores da lembrança (tempo presente que materializa o tempo passado e o reinventa) e cujo enriquecimento dá-se por meio de um imaginário poético, viabilizado pela fusão dos elementos de uma memória erudita e de uma memória popular. Ambas as memórias, como aludimos, constituem-se imbricadas e subordinadas às memórias individual e coletiva que figuram no discurso pluriestilístico do narrador:

As coisas e histórias velhas influem muito para o progresso da Poesia: as histórias passadas recordam a memória imortal dos antístites e antepassados, revivendo na memória do Poeta, que, depois, faz chegar ao ouvido do mais rude o toque da Memória dos tempos idos! (SUASSUNA, 2010, Folheto XXXVI, p. 234)

Quaderna mistura à memória de sua tragédia pessoal a mácula de miséria e injustiça deixada por seus antepassados, como herança histórica⁹⁸, ao povo sertanejo. O

⁹⁸ Segundo José Rivair Macedo e Mário Maestri, doutores em história, e autores do livro *Belo Monte: uma história da guerra de canudos*, a crença de que Dom Sebastião retornaria para instaurar seu reino na terra, “surgida em Portugal no século 17, foi transplantada para o Brasil desde o período colonial e subsistiu ao longo dos séculos no conjunto das tradições dos caboclos do sertão. (...) Entre os séculos 17 e 19, desenvolveu-se o mito de que o rei desaparecido desencantaria pouco antes do dia do Juízo Final e transformaria Portugal num império universal. A figura de dom Sebastião ganhou aspectos messiânicos e

Romance tem como um dos temas centrais o genocídio praticado por uma seita sebastianista no município sertanejo de São José do Belmonte, no ano de 1838⁹⁹. Na narração de Quaderna, o episódio dos sacrifícios é cometido por D. João Ferreira-Quaderna, seu antepassado, que, em um clima de fanatismo e terror, lavou com sangue as pedras sagradas do reino sertanejo, a fim de desencantar o rei D. Sebastião, ausente desde seu desaparecimento na luta contra os mouros no Marrocos¹⁰⁰:

Inspirado num velho *folheto*, do qual nunca se apartava, e que encerrava um desses contos ou lendas, que andavam muito em voga, acerca do misterioso desaparecimento de El-Rei Dom Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir, na África, e de sua esperada e quase infalível ressurreição, tratou de propalar pela população daquele e dos vizinhos distritos, que estava sendo conduzido todos os dias, por El-Rei Dom Sebastião, a um sítio pouco distante do lugar de sua residência, no qual mostrava-lhe El-Rei, além de uma Lagoa encantada, de cujas margens extraíra ele aqueles e outros brilhantes, duas belíssimas Torres, de um Templo já meio visível, que seria, por certo, a Catedral do Reino, na época pouco distante da sua Restauração. (SUASSUNA, 2010, Folheto VII, p. 72)

as profecias populares anunciavam periodicamente o seu retorno. Essa crença no ‘desencantamento’ do antigo monarca recebe o nome de ‘sebastianismo’. No Brasil, a esperança do retorno de dom Sebastião conheceu grande popularidade, especialmente no Nordeste.” (RIVAIR e MAESTRI, 2004, p. 121).

⁹⁹ “Em 1836, um (...) caboclo, de nome João Antônio dos Santos, morador do sítio de Pedra Bonita, também em Pernambuco, profetizou uma vez mais o retorno de dom Sebastião, anunciando a criação de um reino de abundância para os que o seguissem. Fundou uma comunidade e passou a se intitular rei, atraindo seguidores das localidades de Riacho do Navio, Piancó e Cariri. Algum tempo depois, João Antônio dos Santos renunciou ao seu apostolado, sendo substituído por outro profeta, João Ferreira dos Santos. Em Pedra Bonita criou-se uma comunidade messiânica radical. O ‘rei’ João Ferreira era adorado pelos adeptos, ostentando uma coroa de cipós de japecanga. Ele pregava ao povo, estimulava os cânticos e rezas diversas, autorizava a realização de casamentos. O fim da comunidade mística foi horripilante. O profeta anunciou que, para se verificar o esperado ‘desencantamento’ de dom Sebastião, era necessário que as pedras e os campos circunvizinhos fossem regados com muito sangue, dos velhos, jovens, crianças e até mesmo dos animais ali reunidos. Todos que se submetessem ao sacrifício ressuscitariam junto com o monarca mítico, em situação inversa da qual viviam: os velhos voltariam rejuvenescidos; os negros renasceriam brancos; e os pobres retornariam ricos e poderosos. A sonhada inversão do mundo social assumia um arremedo simbólico macabro na promessa do profeta ensandecido. No dia 14 de maio de 1838, incentivados pelo líder, os adeptos do movimento praticaram o suicídio coletivo, entregando-se uns aos outros para terem o pescoço cortado ou a cabeça esmagada nas pedras da localidade. Durante três dias sucedeu-se o macabro ritual. Impossibilitados de permanecer no sítio em virtude do mau cheiro insuportável, os sobreviventes deslocavam-se para outro local quando foram interpelados pela tropa do comissário de polícia da proximidade, major Manoel Pereira da Silva. Atacados pela força policial, enfrentaram-na com facões e cacetes, enquanto entoavam orações e ladainhas, até serem aniquilados à bala, ou então presos.” (RIVAIR e MAESTRI, 2004, p. 122-123).

¹⁰⁰ “Dom Sebastião, último rei da dinastia de Avis, morreu em 1578, no Marrocos, na batalha de Alcácer Quibir, quando chefiava uma irresponsável expedição militar contra os marroquinos. A consequência direta da derrota foi a anexação do reino e os domínios lusitanos à Coroa espanhola, entre 1580-1640. A perda da independência nacional assinalou igualmente um período de grande crise em Portugal. Impossibilitados de dizer que teriam visto seu rei morrer na batalha, já que tinham a obrigação de morrer defendendo-o, os nobres que escaparam do massacre deixaram prosperar a esperança de que dom Sebastião fugira e, a seguir, que se encontrava preso. Mais tarde, como não retornava, difundiu-se a crença que subira aos céus, de onde retornaria, com um exército celestial, para libertar Portugal.” (RIVAIR e MAESTRI, 2004, p. 120-121).

Partindo dos elementos constituintes de uma memória histórica e popular, as imagens romanescas são composição resultante de uma memória coletiva que passou por um processo de transfiguração estética, sendo incorporada à constituição do passado imaginário do narrador-protagonista. Quaderna também agrega às suas lembranças a vivência da morte de seu tio e padrinho D. Pedro Sebastião, cuja morte também traz, como o desaparecimento do rei português, causas e consequências misteriosas:

– (...) Quanto ao fato de eu só saber descrever o que vi, acontece que já vi, com esses olhos que a terra há de comer, um assunto da gota-serena, capaz de ser tema dum romance mordido de cachorro da molesta!

– Qual foi? – indagou Clemente, curioso.

– A “vida, paixão e morte” de meu Padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto!

(...)

As causas próximas da minha prisão tinham sido a morte de meu Padrinho e a chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco a Taperoá. As causas remotas, porém, foram a *Cantiga de La Condessa*, que incendiou meu sangue na puberdade, e os sangrentos sucessos ocorridos exatamente há um século, de 1835 a 1838, quando minha família ocupou o trono do Brasil, no Sertão da Pedra do Reino (...). (SUASSUNA, 2010, Folheto IV, p. 62-63)

Quaderna segue, em sua fala eloquente e pretensiosa, com a narrativa rememorativa do passado histórico e familiar que deixara marcas indeléveis na memória de toda a comunidade sertaneja dos Cariris:

A princípio, a história de minha família era para nós, Ferreira-Quadernas, uma espécie de estigma vergonhoso e de mancha indelével do nosso sangue. E não era para menos, quando somente meu bisavô, El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, no espaço de três dias, mandou degolar 53 pessoas, incluindo-se entre elas 30 crianças inocentes, o que aconteceu no fatídico e astroso mês de Maio de 1838. Meu Pai, Dom Pedro Justino, e minha tia, Dona Filipa, irmã dele, tinham pavor de todas aquelas mortes cometidas por nossos antepassados, e temiam que o sangue dos inocentes caísse um dia sobre nossas cabeças, como os Judeus invocaram o sangue do Cristo sobre as deles. (SUASSUNA, 2010, Folheto IV, p. 63)

Quaderna é voz dramática que realiza, na tessitura narrativa do enredo romanesco, a fusão subjetiva das imagens advindas de um arcabouço memorial coletivo, externo a si mesmo e figurado pela cultura, a qual representa um acervo de representações sociais que dão forma, significação e identidade a uma sociedade. A identidade do narrador é, portanto, um tecido social internalizado, entretecido e enriquecido na própria elaboração

de seu imaginário narrativo, cuja originalidade se deve a uma consciência imaginante que, como observamos na primeira parte deste trabalho, reinventa os fatos resguardados na memória, individual e coletiva, e os dispõe numa representação singular e ficcional, composição ontológica que devolve à cultura e à realidade social uma experiência originária da ação imaginante.

Em outra passagem do inquérito, Quaderna fala ao Juiz sobre os desdobramentos do ritual que ele mesmo praticara no alto de um lajedo, quando já embriagado pelo vinho sagrado sertanejo¹⁰¹, passou a projetar, em suas visagens, a imagem de D. Pedro Sebastião, profetizando o retorno de seu filho mais moço, Sinésio, “O Alumioso”:

É verdade que eu pensava em escrever um Romance-epopeico tendo como centro-de-enigma-e-de-crime-e-sangue a morte de meu Padrinho. Mas por que me lembrava disso exatamente agora? Eu evocava o velho Rei barbado e profético em Canudos, em 1897; na Pedra do Reino do Pajeú, para onde ele viajara uma vez comigo, na célebre viagem ligada ao Tesouro e seu roteiro; evocava-o na “Guerra de Doze”, travada no Sertão da Paraíba, em 1912; também em 1930, quando ele, vestindo seu famoso Gibão medalhado de guerra, lutara contra o famoso “Batalhão Provisório” do Presidente João Pessoa. Via-o ao lado de seu filho predileto, o mais moço, Sinésio, nas coroações de Imperador do Divino Espírito Santo. E finalmente via-o mais uma vez deitado no chão da Torre da Casa-Forte da Onça Malhada, ensangüentado e degolado, na mesma posição em que, ainda sem fôlego pela subida da escada e pelo arrombamento da porta, eu o tinha avistado, começando a gritar desatinado, pelo terror, pelo choque e pelo desespero. Agora, deitado ali sobre meu Lajedo, eu estava começando a sentir mais os efeitos do vinho, dos signos e dos rituais astrológicos da Igreja Católico-sertaneja. A grande vantagem dos Zodíacos, cartas de Baralho, bandeiras, Brasões, mantos com Cruzes e Crescentes, estrelas de Prata, Lanças e outras insígnias régias da minha Igreja e da minha Monarquia, era que, com eles, eu enchia o Buraco cego e vazio do Mundo e o Deserto-assírio da minha alma. Sentindo meu sangue pulsar com violência, não havia mais como duvidar de mim. Meu sangue me garantia a existência do meu corpo, e o corpo, a da minha Alma. (SUASSUNA, 2010, Folheto LXXIII, p. 560-561)

Notamos, de imediato, após a leitura dos excertos destacados do *Romance*, a recorrência de certa necessidade de afirmação de uma verdade. A narrativa como um conjunto de ocorrências verdadeiras jamais se desvencilha de uma ambigüidade muitas vezes tencionada pelo contexto de inquérito. A verdade do relato romanesco, qualquer que seja a natureza do seu conteúdo (verídica ou ficcional) legitima-se pela própria

¹⁰¹ Aspecto que, de algum modo, assemelha-se a um estado hipnótico ou de alucinação, propício às manifestações mais legítimas do inconsciente.

verdade da ação narrativa (o desempenho da fala narrativa), como pudemos compreender na leitura de Giambattista Vico¹⁰².

Para Jacques Lacan, em uma alusão ao pensamento de Heidegger, a rememoração, tanto hipnótica quanto desperta, “constituem o sujeito como (...) sendo aquele que assim foi.” (LACAN, 1978, p. 120). O “nascimento da verdade na fala”, segundo Lacan, é sua posição presente que “testemunha na realidade atual e que a funda em nome dessa realidade. A continuidade da anamnese no processo terapêutico, em Freud, significa rememoração, ou seja, história” (Cf. LACAN, 1978, p. 121). Na anamnese¹⁰³ psicanalítica, a rememoração não é de realidade, mas de verdade, porque é o efeito de uma fala plena reordenar as contingências passadas, dando-lhes o sentido das necessidades a virem, tais como as constitui o pouco de liberdade por onde o sujeito as faz presente.

Quaderna faz uso dos acontecimentos grandiosos e trágicos do seu passado para, com tal material memorativo, compor seu romance epopeico de crime e sangue. Por meio da construção narrativa de um imaginário sertanejo dialógico, Quaderna rememora e figurativiza os principais acontecimentos traumáticos de outrora, herança viva de sangue e de poesia, e cujos despojos, paradoxalmente, o maculam e o glorificam. Trata-se, antes de tudo, de um processo de rememoração redentora.

Constituído de memórias individuais entrecruzadas com as memórias coletivas de seu povo, seu imaginário sertanejo origina um espaço-tempo de alteridade, em que a compreensão do passado pessoal se dá pela reflexão do sujeito no espelho narrativo da cultura, atribuindo identidade a esse sujeito à medida que os acontecimentos de seu passado e seu momento presente encontram-se transfigurados e simbolizados pelo exercício da linguagem romanesca.

Procuramos, neste último capítulo, pensar a trama narrativa como mediação ficcional para construção da identidade do herói romanesco, observando os processos de

¹⁰² Lembremo-nos que, segundo Vico, “a verdade e o fato ou o verdadeiro e o feito são a mesma coisa, e um pode ser convertido no outro (...). Em outros termos, só pode ser conhecido de maneira indubitável aquilo que o próprio sujeito cognoscente faz, cria ou produz.” (VICO, 1979, p. XIII).

¹⁰³ Na teoria psicanalítica, verifica-se o valor da anamnese como índice e como mola do progresso terapêutico (Cf. LACAN, 1978, p. 119). A presença da anamnese como processo rememorativo fora antes aplicada à leitura do romance, ressaltando sua referência primeira à religiosidade católica que permeia todo o imaginário sertanejo. Neste momento, concluímos que tal presença, fundamental à composição de uma imagística pautada em memórias coletivas e individuais, determina um princípio constitutivo da subjetividade do sujeito narrador e das motivações temáticas do enredo, imbricando as duas instâncias numa tessitura polifônica de acontecimentos e reflexões filosóficas e estéticas.

rememoração e figuração imaginária como componentes constitutivos da identidade do narrador.

Estas reflexões permitem-nos concluir que há uma subjetividade sendo tecida pela narrativa e entretecida na própria composição romanesca dessa narrativa, haja vista que o narrador protagonista, por meio do seu verbalizar, realiza a própria explicitação das imagens que constituem seu imaginário pessoal, aspecto central e precípuo de sua constituição psíquica enquanto sujeito que, lembrando de si mesmo, se constitui como sujeito sintomático da sua própria escritura.

Segundo Lacan, em relação ao evento traumático:

O sujeito verbalizou (...), o fez passar no verbo ou, mais precisamente, no *epos* onde relaciona com a hora presente as origens de sua pessoa. Isso numa linguagem que permite a seu discurso ser ouvido por seus contemporâneos, e mais ainda que supõe o discurso presente destes últimos. É assim que a recitação do *epos* pode incluir um discurso de outrora na sua língua arcaica, e mesmo estrangeira, e mesmo prosseguir-se no tempo presente com toda a animação do ator, mas é à maneira de um discurso indireto, isolado entre aspas no fio da narrativa e, se ele se representa é sobre uma cena implicando a presença não somente do coro, mas dos espectadores. (LACAN, 1978, p. 120)

A história do sujeito se constitui por uma fala endereçada ao outro. O romance é endereçado ao leitor e este é o vínculo necessário e fundamental para que o imaginário literário seja simbolizado e compreendido como produto cultural, social, ético e estético, por fim, como matéria humana, pela potencialidade universal que engendra.

Considerações finais

A partir do quarto capítulo deste trabalho, buscamos observar que o plurilinguismo e pluriestilismo, próprios ao gênero romanesco, aparecem na narrativa de Quaderna como proposta paródica e polêmica, voltadas não apenas “contra as línguas oficiais do seu tempo” (BAKHTIN, 1988, p. 83), mas contra a supremacia da cultura erudita sobre a popular e do estrangeiro sobre o sertanejo.

Segundo Bakhtin, “o campo em que age a voz de um personagem importante deve ser mais amplo que o seu discurso direto autêntico.” (BAKHTIN, 1988, p. 124). Partimos da observação da área ao redor do narrador protagonista Quaderna, e constatamos as várias formas de construção híbrida e dialogizada que compõem seu estilo régio. Além de uma estilística romanesca, o plurilinguismo dos gêneros intercalados dentro do *Romance* permite compreender de que modo Quaderna se apropria de tais gêneros como forma elaborada de assimilação e reinvenção do imaginário sertanejo que compõe a textura de sua obra e do próprio Romanceiro popular, do qual é herdeira de sangue e de poesia.

Como pudemos observar, Quaderna cria um universo autêntico no terreno da imaginação literária, o que lhe permite transfigurar a realidade, sacralizá-la, poetizá-la, subjetivá-la, observar o sertão de dentro de si mesmo, como sertão mítico da alma. Diferentemente do herói épico, que tem os passos guiados pelo controle divino dos deuses do Olimpo, impossibilitando qualquer transgressão dos limites do mundo clássico, o herói romanesco, ao exemplo do legado quixotesco, insurge-se contra os limites da “práxis” oficial, impondo sua experiência imaginada e propondo, por meio das imagens visionárias e fantasiosas que compõe em seu ato narrativo, um convite à experiência de uma liberdade ilusória frente à realidade que, indubitavelmente, terminará por lhe impor um destino funesto.

Para Bakhtin, o personagem do romance não deve ser um herói épico ou um herói trágico, deve ser sim a reunião dos traços positivos e negativos da vida humana, deve concentrar em seu caráter os valores inferiores e superiores da cultura, representar o cômico e o sério. Quaderna é este herói tragicômico, que encerra em si a contradição de uma existência de dualidades, oscilante entre a realidade jogralesca e o ideário aristocrático, entre a cultura popular e a tradição erudita. Quaderna não passa de um pé-rapado, charadista e funcionário público, que, no entanto, se identifica como a própria

persona criada por si mesmo para si mesmo, sagrando-se rei da Pedra do Reino e do castelo encantado de sua fantasia heráldica.

O estudo ao qual nos propusemos observou na obra de Ariano Suassuna a construção poética de um imaginário sertanejo, desvendando, em última instância, os liames culturais que constituem sua brasilidade, sua memória e origem reveladas através da mitificação do passado e da reformulação do presente, permitindo-nos realizar necessárias reflexões acerca de uma identidade nacional permeada pelas heterogeneidades sociais, culturais e literárias, e fundamentalmente, refletir sobre a própria condição humana, sobre os sentidos e inquietações que traduzem a experiência de estar vivo. Pois, tanto na instância ficcional quanto na real, na qual nos inserimos enquanto leitores, é na experiência de rememoração e na invenção de realidades que se realizam os encontros necessários à constituição de um imaginário e de uma subjetividade.

Concluimos, também, que as formas tomadas pelas imagens poéticas originadas no processo de construção de um imaginário sertanejo na obra literária *Romance d'A Pedra do Reino* implicam, necessariamente, o gênero romance como suporte, pois de outro modo não seria possível a fusão de uma memória erudita e uma memória popular, imbricadas à memória individual e à memória coletiva por meio da imagística do narrador personagem Quaderna.

Com o estudo das significações poéticas originadas na construção de um imaginário sertanejo no *Romance*, abarcamos um repertório de imagens composto pela fusão e pela figurativização estética de memórias, funcionando como substrato para o discurso romanesco, com destaque para a compilação de uma tradição popular em diferentes gêneros textuais e não textuais (versos, xilogravuras, citações), dispostos em uma teia de significações, tornada possível, portanto, pela escolha do gênero romance como suporte à obra literária.

Enquanto composição de imagens plásticas e moventes, as memórias representaram o conjunto das insígnias¹⁰⁴ da cultura, do povo e do próprio ser humano, coloridas pelos tons vibrantes da paixão e da espiritualidade. Resultou da articulação e

¹⁰⁴ Partindo da acepção de “insígnia” como “sinal distintivo que é atributo de poder, de dignidade, de posto, de comando, de função, de classe, de corporação, de confraria etc.; símbolo, emblema, divisa.” (HOUAISS, 2001), compreendemos os elementos imagéticos e simbólicos abarcados e ordenados pela memória como constitutivos de uma identidade moral, pertencente aos domínios do espírito humano, que expressa posição e representatividade de um sujeito ou de um grupo perante a sociedade e perante si mesmos.

figuração estética dessas insígnias um heráldico e encastelar imaginário, sertanejo em matéria, mas universal em espírito, uma vez que não guardou e expressou, em última instância, apenas a revolta e os sonhos de um narrador romanesco tresloucado e desditoso do sertão, e sim a condição tresloucada e desditosa de todo ser humano que, ao mesmo tempo, está sob a égide e o julgo de um sertão mundo abrasador e indecifrável.

Segundo Ariano Suassuna,

É necessário que o homem decifre o sertão e lhe imponha um sentido (...). O sertão é terra-de-ninguém, o deserto ameaçador donde emergem deuses e diabos, sob a égide do acaso, do caos e da fatalidade. Esses seres-ameaçadores espreitam o homem por dentro e por fora. Em meio ao caos que os alimenta, estabelecem continuamente a recriação da ordem, num processo de auto-eco-organização. (SUASSUNA, 2000, in: NOGUEIRA, 2002, p.6)

Para Giambattista Vico, acerca das sociedades heroicas, os primeiros combates e as primeiras guerras travadas pelo povo gentílico eram motivados pela religião, “a que recorre o gênero humano nos desesperados valimentos da natureza.” (VICO, 1979, p. 158). Para Vico, os homens que vêm faltar o socorro da natureza tornam-se religiosos. A luta do ser humano contra a natureza funesta era travada em um campo, “terra”, denominado “escudo”, que se sobrecarregava de armas verdadeiras. Para o filósofo, a herança desses campos são os primeiros “escudos do mundo” e suas insígnias, estas recobertas pelas cores da paisagem de guerra:

Daí a razão de que na ciência dos brasões [heráldica] resultou que o escudo é o fundamento das armas. Reais foram as cores dos campos: (...) O azul foi a cor do céu, de que eles [os heróis] luziam – (...). O vermelho era o sangue dos ladrões ímpios, que os heróis matavam, quando os encontravam no âmbito de seus campos. (VICO, 1979, p. 158-159).

E é neste contexto que a trajetória de Quaderna e a composição bandeirosa de seu imaginário sertanejo individual se universalizam na e pela obra literária que o confina, e que se faz campo (escudo) de sua luta religiosa e sacrificial frente à natureza áspera e espinhosa do sertão. Quaderna é herdeiro de sangue e de poesia de toda uma ancestralidade ibérico-sertaneja, que carregam em si um passado de sacrifícios e condenações (insígnias de cor vermelha). As máculas e agravos do passado tornam-se cifras que o narrador procura decifrar, ansiando transfigurá-las por meio da experiência

poético-religiosa, capaz de restituir ao espírito a condição de liberdade e de absolvição (insígnias de cor azul), frente à condição material que pune e desterra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- ANJOS, A. **Toda a poesia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- ARAÚJO, P. M. A. **Os sertões infinitos de Rosa e Suassuna: a estética hiper-regional na Literatura Brasileira**. Curitiba: Appris, 2013.
- AZEVEDO, A. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Nobel, 2009.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. Trad. de A. de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **O ar e os sonhos; ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. de A. de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A poética do devaneio**. Trad. de A. de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética; a teoria do romance**. Trad. de A. F. Bernardini, J. P. Júnior, A. G. Júnior, H. S. Nazário, H. F. de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- _____. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. de Y. F. Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Trad. de P. Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. de A. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da Poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BURKE, P. **Vico**. Trad. de R. Leal Ferreira. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 19)
- CARVALHO, L. F. *et al.* **A Pedra do Reino / da obra de Ariano Suassuna: Diário de elenco e equipe**. São Paulo: Globo, 2007.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. **O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha**. Vol. 1. Trad. de J. L. Sánchez e C. Nougué. São Paulo: Abril, 2010.

DOR, J. **Introdução à leitura de Lacan**; o inconsciente estruturado como linguagem. Trad. de C. E. Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Trad. de C. Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. In: _____. **Ensaio**. Trad. de I. Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FEHÉR, F. **O romance está morrendo?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Trad. de S. Alcides. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FREUD, S. Moisés e o monoteísmo: três ensaios (1939 [1934-1938]). In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Volume XXIII (1937-1939). Trad. de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 13-165.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção**; o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. F. Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio de 2002.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Trad. de L. L. Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HOUAISS, A. (Ed.). **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. [S.l.]: Objetiva, 2001. CD-ROM.

KEHL, M. R. **O tempo e o cão**; a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, J. **Escritos**. Trad. de I. Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise. In: _____. **Escritos**. Trad. de V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. P. 101-187.

_____. **O Seminário**; Livro 1 – Os escritos técnicos de Freud. Trad. de B. Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**; um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de J. M. Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades Ed. 34, 2000.

MACEDO, J. R. e MAESTRI, M. **Belo Monte**; uma história da Guerra de Canudos. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

PEREIRA, N. M. **Compêndio Narrativo do Peregrino da América**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988. (Coleção Afrânio Peixoto).

METZ, C. **O significante imaginário**; psicanálise e cinema. Trad. de A. Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. de A.-P. Vasconcelos. Lisboa: Moraes, 1970.

NASIO, J-D. **Introdução às obras da psicanálise**. Trad. de V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NOGUEIRA, M. A. L. **O Cabreiro tresmalhado**; Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. de V. L. Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PASTOUREAU, M. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. Trad. de P. Neves. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. de O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, F. **Mensagem**. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 24).

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. São Paulo: Nova Cultura, 1999. (Os Pensadores)

SARTRE, J.-P. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. de P. Neves. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **A Imaginação**. Trad. de L. R. Salinas Fortes. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

_____. **O Imaginário**; psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. de D. Machado. São Paulo: Ática, 1996.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. de C. Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972.

SUASSUNA, A. **Almanaque Armorial**. Sel., org. e pref. de C. Newton Júnior. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

TAVARES, B. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VASSALO, L. **O sertão medieval**; origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICO, G. **Princípios de uma ciência nova**; acerca da natureza comum das nações. Trad., sel. e notas de A. L. de Almeida Prado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores)

VOLTAIRE. **Dicionário Filosófico**. Trad. C. Mioranza e A. G. da Silva. São Paulo: Escala, 2008.

WUNENBURGER, J.-J. **O Imaginário**. Trad. de M. S. Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000.