

JULIANA BEVILACQUA MAIOLI

ASPECTOS DA LITERATURA DE CORDEL EM A *PEDRA DO
REINO*, DE ARIANO SUASSUNA

ASSIS
2008

JULIANA BEVILACQUA MAIOLI

ASPECTOS DA LITERATURA DE CORDEL EM A *PEDRA DO REINO*, DE ARIANO SUASSUNA

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de conhecimento: Literatura e vida social.

Orientadora: Heloisa Costa Milton

ASSIS
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

M228a Maioli, Juliana Bevilacqua
Aspectos da literatura de cordel em A Pedra do Reino, de
Ariano Suassuna / Juliana Bevilacqua Maioli. Assis, 2008
191 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Suassuna, Ariano, 1927- 2. Literatura de cordel. 3. Nar-
rativa (retórica). 4. Paródia. 5. Carnavalização (Literatura).
I. Título.

CDD 808.7

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – campus de Assis-SP.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

À Prof^ª. Heloisa Costa Milton que, desde a Graduação, tem me conduzido com segurança pelos caminhos da pesquisa acadêmica, sempre demonstrando muita paciência diante dos meus momentos de insegurança, ensinando-me a ser mais confiante, acreditando em minha capacidade, e incentivando-me a ir mais além.

À Prof^ª. Sílvia Maria Azevedo que, como membro da Banca de Exame de Qualificação, foi uma leitora bastante perspicaz e criteriosa, apontando-me sugestões importantíssimas para o enriquecimento do meu trabalho.

Ao Prof. Antonio Roberto Esteves que, participando da mesma banca, também fez observações extremamente valiosas e pertinentes que me ajudaram a reformular algumas partes do meu texto e concluí-lo.

Aos professores Ana Maria Carlos, Odil José de Oliveira Filho, Gilberto de Figueiredo Martins, Sílvia e Heloisa que, por meio de suas disciplinas, contribuíram para o meu crescimento intelectual, fornecendo-me as bases para a conclusão do Mestrado.

Aos meus pais, Gerson e Dodola, e a minha irmã Raquel, pelo amor e compreensão com que me apoiaram ao longo desta caminhada.

Às minhas tias Monica, Daniela e Glaucia, aos meus tios Glauco e Pedro, à minha prima Graziela e aos meus avós, Rubens e Rosa, pela disposição e carinho com que procuraram atender às minhas necessidades quando – em inúmeras vezes – lhes solicitei a ajuda.

Aos amigos Felipe Daguano e Carol Bonturi, por terem viabilizado o meu acesso às obras importantes para a pesquisa.

Às amigas Marcela, Maria Júlia, Mariana Carreiro, Mariana Montanhini, Carina e Juliana, pela presença constante em minha vida, pelo apoio e companheirismo.

A todos os familiares, amigos e colegas da Pós-graduação em Letras que também acreditaram e torceram por mais essa conquista em minha vida.

Ao Prof. Altamir Botoso pela revisão final do texto.

A Deus, que me possibilitou chegar até aqui.

MAIOLI, J. B. *Aspectos da literatura de cordel em A pedra do reino, de Ariano Suassuna*. Assis, 2008, p. 189. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

A literatura popular exerce uma notável influência nas produções artísticas de Ariano Suassuna, podendo, inclusive, ser tomada como uma das fontes de inspiração de suas obras. Partindo desta consideração, empreendemos, neste trabalho, uma análise do *Romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971) pautando-nos, sobretudo, pelo estudo dos aspectos formais, temáticos e ideológicos recorrentes nos folhetos e romances de cordel que, integrando a malha textual da narrativa suassuniana, cimentam a sua base estrutural. Desta maneira, à luz das teorias elaboradas por Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin, sobre a paródia e a carnavalização, respectivamente, observamos como se dá o mecanismo de recriação dos elementos do cordel no interior do romance, contexto em que são “refuncionalizados”, passando, assim, a adquirir uma dimensão mais plurissignificativa. Logo, apontamos como a reinvenção dos aspectos folhetescos contribui para a criação de uma nova forma de representação artística que, pretensamente “livre” das convenções estéticas, é capaz de subverter os padrões consagrados, propondo a abertura de caminhos alternativos para o processo de criação literária.

Palavras-chave: *A pedra do reino*; Ariano Suassuna; paródia; carnavalização; literatura de cordel.

MAIOLI, J. B. *Pamphlet literature aspects in A pedra do reino*, by Ariano Suassuna. Assis, 2008, p. 189. Dissertation (Master's degree in Comparative Literature – “Letras”) – Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

The popular Literature exerts a notable influence on the artistic work of Ariano Suassuna, it can even be taken as one of the artistic inspirations of his novels. Based on this proposition, we intend to analyze *Romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971) in this work, relying on the study of the formal, thematic and ideological aspects recurring in the brochure and pamphlets novels which, by integrating Suassuna's narrative, cement his structural basis. Thus, basing ourselves in the theories formulated by Linda Hutcheon and Mikhail Bakhtin about parody and carnivalization respectively, we observe how the mechanism of recreation of the pamphlets elements in the novel works, context in which they are “reconfigured”, obtaining thus a dimension with several meanings. Therefore, we point out how the reinvention of the pamphlets aspects contribute to the creation of a new way of artistic representation which, allegedly “free” from the esthetic conventions, is capable of subverting the established patterns, offering the opening of alternative ways for the process of literary creation.

Key words: *A pedra do reino*; Ariano Suassuna; parody; carnivalization; pamphlet literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. O RESGATE DA CULTURA POPULAR NORDESTINA.....	20
1.1 Aspectos da cultura popular do Nordeste.....	24
1.1 Os folhetos na cultura popular nordestina.....	27
1.2 A cultura popular e os ideais estéticos de Suassuna.....	40
1.3 O Movimento Armorial e seus pressupostos.....	47
1.4 <i>A pedra do reino</i> e o Movimento Armorial.....	56
2. O INTERTEXTO PARÓDICO: A <i>PEDRA DO REINO</i> E A LITERATURA DE CORDEL.....	61
2.1 A presença de traços folhetescos em <i>A pedra do reino</i>	69
2.2 O cordel e o imaginário de Quaderna.....	78
2.3 Introdução ao “ <i>reino da poesia</i> ”.....	90
2.4 A construção do “ <i>castelo sertanejo</i> ”.....	111
3. DA PROFANAÇÃO À RENOVAÇÃO: A CONFLUÊNCIA DO “POPULAR” E DO “ERUDITO” EM A <i>PEDRA DO REINO</i>	132
3.1 As tortuosidades do “castelo-sertanejo”.....	133
3.2 Do “castelo-sertanejo” à “obra da raça brasileira”.....	143
3.3 O riso carnavalesco e a cultura popular em <i>A pedra do reino</i>	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	182
REFERÊNCIAS.....	188

Introdução

É evidente a influência que a literatura de cordel e os demais aspectos da cultura popular brasileira exercem na produção poética de Ariano Suassuna. A propósito desta afirmação, ele próprio, após discorrer acerca do *Romanceiro popular do nordeste*, declara em um depoimento concedido à *Revista Brasileira de Cultura* em 1969¹:

O que eu queria, era dar uma idéia, primeiro da importância do Romanceiro, depois mostrar como ele é fundamental para o entendimento da minha poesia, fonte profunda de tudo quanto eu escrevo – incluindo-se aí, portanto, é claro – o meu romance e o meu teatro. (SUASSUNA, 1974, p. 190).

De acordo com suas palavras, o escritor paraibano assume perante a crítica literária a fundamental importância da literatura popular para seu fazer artístico. É, sobretudo, das cantigas populares e dos folhetos de cordel – os quais denomina preferencialmente como *romanceiro popular* – que Suassuna extrai a estrutura e os temas que circulam em suas obras. Partindo destas considerações, muitos trabalhos acadêmicos, ensaios críticos e artigos elaborados por vários pesquisadores objetivaram analisar o nível de relevância que tais substratos populares assumem na obra geral do escritor paraibano e, ainda, buscaram observar como se dá a recriação dos mesmos.

Dado o grande número de publicações, consideramos válido ressaltar somente aquelas que, além de integrarem a extensa fortuna crítica já elaborada a respeito do autor, contribuem de maneira significativa para nossa pesquisa. Seguindo a ordem cronológica das publicações, citamos, primeiramente, a *Seleção em prosa e verso de Ariano Suassuna*, organizada por Silviano Santiago no ano de 1974. Nela, o crítico fornece um panorama da trajetória poética do autor paraibano ao selecionar e reunir várias obras – entre elas oito poemas, quatro entremezes e dois contos – além de um depoimento no qual Suassuna discorre sobre a importância do romanceiro popular para a compreensão de sua estética. É, pois, a partir da

¹ Este depoimento pode ser encontrado na coletânea organizada por Silviano Santiago intitulada *Seleção em prosa e verso de Ariano Suassuna* (1974).

exposição em conjunto da produção literária de Ariano Suassuna, até então, que Santiago examina o quanto é incisiva a presença das fontes populares em suas composições, independentemente do gênero a que se dedique.

Ainda no ano de 1974, convém destacar a publicação de mais dois estudos referentes a *A pedra do reino*. O primeiro é o trabalho de Idelette Muzart F. dos Santos, cujo título é *Le Roman de Chévalerie et son Interprétation par un Écrivain Brésilien Contemporain: A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. Após um exame bastante minucioso das estruturas formais da narrativa e do seu contexto geográfico, histórico, econômico e sócio-cultural, a autora formula algumas considerações que a permitem conceber tal obra como um “romance de cavalaria contemporâneo brasileiro”. O segundo estudo trata-se do ensaio “Ariano Suassuna, romancista”, de Georg Rudolf Lind, publicado na revista *Colóquio em Letras*, em 1974, no qual o crítico tece uma série de considerações sobre a produção romanesca do escritor, também demonstrando como se organizam, ao longo da estrutura narrativa de *A Pedra do Reino*, os elementos oriundos da literatura popular.

Em 1975, Elizabeth Marinheiro apresenta o estudo *A intertextualidade das formas simples: aplicada ao Romance da pedra do reino, de Ariano Suassuna*. Nele, a pesquisadora empreende uma leitura sobre os principais traços semânticos que compõem a obra, observando como a poesia popular, o folclore, a estrutura e a ideologia dos folhetos são articulados no interior da narrativa. Para sua interpretação, respalda-se na combinação das teorias semiológicas de Júlia Kristeva (1974) com as formas etnológicas isoladas por André Jolles (1972).

Outro trabalho importante a ser mencionado é o de Geraldo da Costa Matos, denominado *O palco popular e o texto palimpsestico de Ariano Suassuna*, publicado em 1988, no qual o autor toma como respaldo metodológico a diferenciação conceitual entre intertextualidade e palimpsesto. Distingue o primeiro como a presença de outros textos num

texto qualquer e o segundo, como a reescritura de textos anteriores de um mesmo autor. Aplicando estas noções ao conjunto da obra de Ariano Suassuna e ressaltando a influência das raízes populares, Matos afirma que o escritor paraibano, através do procedimento palimpséstico, reescreve constantemente suas obras. Para tanto, examina detalhadamente a poética de Suassuna, desde os primeiros poemas, passando pelos entremezes e as grandes peças teatrais, até chegar aos romances, comprovando que cada obra seria uma seqüência e uma consequência natural das anteriores. Desta maneira, revela que todo texto palimpséstico é intertextual, não sendo, porém, a recíproca verdadeira.

Anos depois, em 1993, Lígia Vassalo publica *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, onde a autora rastreia os inúmeros aspectos medievais que perpassam as peças teatrais do escritor paraibano. A partir da sondagem destes traços, procura demonstrar que a medievalidade de Suassuna advém tanto da cultura popular quanto da erudita, evidenciando-se em seus aspectos temáticos e formais. Para empreender sua pesquisa, pauta-se na análise de nove peças de Suassuna, entre elas *Torturas de um coração* (1951), *O castigo da soberba* (1953), *O rico avarento* (1954), *Auto da Compadecida* (1955), *O casamento suspeito* (1957), *O santo e a porca* (1957), *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958), *A pena e a lei* (1959) e a *Farsa da boa preguiça* (1960).

Em 1997, é publicado *Na confluência das formas: o discurso polifônico de Quaderna/Suassuna*, de Guaraciaba Micheletti, que trata da mescla de elementos heterogêneos que compõe a estrutura narrativa de *A pedra do reino*. A partir desta abordagem crítica, a autora demonstra como várias modalidades literárias perpassam a malha textual do romance, dando ênfase a questões teóricas como a intertextualidade, a paródia e a oralidade, bastante evidentes em sua estruturação.

Em 1999, é publicado *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento armorial*, de Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Aqui a pesquisadora se detém

na análise dos aspectos populares da cultura brasileira, por meio de um detalhado estudo do Movimento Armorial. Além de elaborar um histórico dos fundamentos do movimento artístico coordenado por Suassuna, a autora faz uma profunda análise acerca da importância que os elementos populares exercem dentro da música, da literatura e do teatro armorial, a partir da avaliação das obras do próprio escritor e, também, dos demais membros do grupo.

Ainda sobre o movimento armorial, é interessante destacar a publicação, no ano de 2000, da obra *Emblemas da sacração armorial*, de Maria Thereza Didier, que contém uma minuciosa análise sobre a manifestação artística Armorial, salientando o escopo de suas criações, as suas controvérsias estéticas e políticas, além dos motivos que a sustentaram. Em síntese, o livro discute questões fundamentais que dizem respeito ao significado e importância deste grupo de artistas que concebe as tradições populares como as depositárias dos símbolos da identidade e da singularidade do povo brasileiro.

Em 2002, aparece *O cabreiro tresmalhado*, de Maria Lopes Nogueira, primeiro livro brasileiro que analisa, desde um enfoque antropológico, a vida e a obra de Ariano Suassuna. O estudo revela argumentos que mostram que o conjunto de sua obra ajuda a compreender o Brasil, seu povo e sua cultura, a partir da transfiguração do sertão e do sertanejo, elementos constantes em seu universo ficcional.

E, por fim, citamos a obra de Sônia Lúcia Ramalho de Farias, *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*, publicada em 2006. Neste trabalho, a autora oferece uma leitura comparada de *Pedra Bonita* (1938), *Cangaceiros* (1953) e o *Romance da Pedra do Reino* (1971), centrado em duas marcas. Uma, vinculada à representação do espaço regional do Nordeste, e outra ligada à questão da apropriação da cultura popular pela literatura erudita. Assim sendo, o objetivo central da autora foi verificar como os romances recriam o imaginário popular nordestino e o espaço rural do sertão, com o

fim de identificar quais foram os mecanismos estéticos e ideológicos empregados na representação do Brasil a partir de uma dada região.

Evidentemente, deixamos de nos referir a outros estudos relativos à produção literária de Ariano Suassuna. Contudo, por meio do rol aqui exposto, já é possível se ter uma noção da repercussão e do alcance que suas obras atingem no âmbito da crítica literária. Foi, portanto, tomando por base tanto as colocações pontuadas pelo próprio autor quanto os estudos constituintes de sua fortuna crítica, que empreendemos, no presente trabalho, uma análise da obra *Romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971)², com o fim de verificar como Suassuna manipulou e reinventou o estilo, os temas e determinadas técnicas oriundos da literatura de cordel para, assim, tecer a intrincada teia de sua trama, ampliando e universalizando a própria imagem do sertão nordestino que, em tal obra, pode ser lido como a metáfora que dramatiza os mais profundos dilemas da existência humana.

É relevante mencionar que Ariano Suassuna leva adiante a sua iniciativa de elaborar uma arte brasileira a partir das fontes populares nordestinas. Orientado por este ideal estético, em 1970, o escritor organiza e coordena aquele que se denomina o Movimento Armorial, congregando poetas, gravadores, ceramistas, músicos, pintores, dramaturgos e coreógrafos em um projeto cultural único.

Apresentando idéias polêmicas em função das quais negavam qualquer adesão a precursores e à sociedade industrializada, os criadores armoriais buscavam respaldar seus trabalhos em temas da cultura popular nordestina, visando alcançar a imagem de uma nova arte brasileira, através da recriação poética daquilo que Ariano Suassuna prefere denominar de “romanceiro”. Convém observar que esse termo, quando adotado pelo escritor, é expandido, passando a englobar em sua acepção toda a literatura de cordel, não apenas as breves

² Em função da extensão do título da obra de Suassuna a mesma será mencionada, ao longo de nossa análise, de forma abreviada, ou seja, somente como *A pedra do reino*.

composições épico-líricas resultantes da fragmentação de poemas mais longos, como é o caso das canções de gesta.

Desta forma, os artistas deste movimento têm como objetivo promover a valorização das tradições populares com a finalidade de chegar à invenção de novas formas de expressão artísticas e literárias que logrem sintetizar em sua estrutura os elementos procedentes do romanceiro – bem como o seu espírito mágico e poético, as xilogravuras, a oralidade dos versos, além da sua dimensão heráldica resultante da semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes que colorem os espetáculos populares – e os traços da arte erudita, já consagrada pelo cânone ocidental.

Ora, se olharmos para *A pedra do reino*, veremos que os princípios norteadores da arte armorial aplicam-se facilmente ao seu processo de construção, uma vez que nele há a retomada e a recriação dos elementos populares de nossa cultura. Um dos aspectos que demonstram esta estreita ligação com o romanceiro nordestino, do modo como é compreendido por Suassuna, é a sua divisão em folhetos, estrutura esta que faz referência explícita ao cordel e que, concomitantemente, substitui a ordenação por capítulos dos romances convencionais.

Entretanto, se considerarmos o fato de que a arte armorial aspira à recriação e à reinvenção de textos populares – e de modo especial, dos cordéis –, é pertinente, então, afirmar que a produção artística dos integrantes deste movimento, incluindo a de Ariano Suassuna, é essencialmente paródica, na medida em que assinala uma “continuidade” com “diferença crítica” de determinada expressão cultural. Desta maneira, o intertexto paródico se opera no momento em que as obras armoriais tendem a reduplicar um modelo pré-existente, modificando-o e imprimindo-lhe novos significados; o que, no caso de Suassuna, corresponderia à tentativa de se transpor, mediante as reescrituras e reelaborações formais, os elementos da arte popular para os esquemas da arte erudita.

Em um primeiro momento, respaldamos nossa leitura basicamente no estudo desenvolvido por Linda Hutcheon (1985), no qual, ao trazer à luz o primitivo conceito de paródia como *canto paralelo*, a autora procura expandir a noção de tal vocábulo, entendendo-o não apenas como uma imitação de rebaixamento, mas uma reprodução com distância crítica, podendo, amiúde, sugerir a idéia de cumplicidade e acordo. É o procedimento que, em geral, pode ser observado nas obras armoriais, sobretudo em *A pedra do reino*, visto que estas tendem a reelaborar e recriar os modelos artísticos da cultura popular, sem, contudo, rebaixá-los ou escarnecê-los, mas, ao contrário, demonstrando uma postura conivente com seus aspectos estéticos e até mesmo ideológicos.

Ainda em sua tese, a ensaísta canadense chama a atenção, também, para o caráter auto-reflexivo da paródia, enfatizando, pois, o seu papel questionador ao convencionalismo literário. Para Hutcheon (1985, p. 52), tal recurso proporcionaria aos escritores a possibilidade de especular as normas literárias já desgastadas pelo uso, estimulando-os, assim, a criarem novas formas de expressão, carregadas de sentido e com maior poder de persuasão. Em outros termos, a paródia contribuiria de certa maneira para a renovação dos artifícios de representação da realidade, consideração esta que vem ao encontro, mais uma vez, dos objetivos artísticos armoriais que postulam, sobretudo, não a mera recriação dos elementos da cultura tradicional, mas visam, a partir de tal procedimento, inventar resoluções estéticas originais capazes de plasmar o que há de universal na cultura brasileira.

Deste modo, é pertinente afirmar que o romance de Suassuna configura-se como paródico na medida em que, ao reduplicar a essência dos folhetos, mantém, com relação a eles, sempre um tom de cumplicidade, mesmo no momento em que os modifica com o fim de adaptá-los ao sabor do universo ficcional de seu enunciado, reconstruindo-os, portanto, com um distanciamento crítico. Além disto, os elementos do cordel, estando presentes nos vários níveis narrativos da obra, colaboram, em última instância, para a reflexão acerca das

convenções literárias. Isto ocorre porque o próprio deslocamento dos substratos populares para um outro contexto literário, já o conduz a um caminho de renovação e atualização das formas pré-existentes.

Contudo, cabe ressaltar que *A pedra do reino* é construída sobre uma base dicotômica na qual os aspectos do romanceiro popular fundem-se aos esquemas da literatura erudita. Por conta de sua estruturação híbrida é que, ao tratarmos sobre a recriação paródica da literatura de cordel no interior da narrativa, devemos também abordá-la em conjunto com os demais elementos que confluem na obra, para assim examinar o grau de importância atribuída aos traços folhetescos no todo do romance. Neste sentido, considerando o caráter polifônico da narrativa suassuniana, na qual uma vasta gama de gêneros e estilos literários dialoga entre si, é que nos respaldamos no conceito de carnavalização, conforme é estabelecido por Bakhtin (1981), para analisar outros matizes relativos à funcionalidade da vertente popular que permeia a obra.

O crítico russo apresenta o conceito de “cosmovisão carnavalesca” expressa pela linguagem criada pelo carnaval “de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos” (BAKHTIN, 1981, p. 105). E essa linguagem transpõe-se para a linguagem literária, propiciando a paródia e o riso no discurso narrativo. Sobre o carnaval, Bakhtin afirma:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se *uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. (1981, p. 105).

Durante o carnaval, as leis, as proibições e restrições que delimitam o sistema e a ordem da vida cotidiana extrecarnavalesca, são revogadas. Todas as convenções hierárquico-sociais são postas “às avessas”. Elimina-se toda distância entre as pessoas. Estas, separadas na vida comum por barreiras sócio-econômicas intransponíveis, entram em livre contato familiar

na praça pública carnavalesca. Instaura-se um *novo modus de relações mútuas do homem com o homem* capaz de se opor às hierarquias do dia-dia. O comportamento, o gesto e a palavra do indivíduo libertam-se dos rígidos padrões impostos pela organização oficial do poder. A liberdade de expressão nos ritos carnavalescos dá lugar à *excentricidade*, categoria que permite a revelação e a expressão - em forma concreto-sensorial - dos aspectos ocultos da natureza humana (BAKHTIN, 1981, p. 106). Assim, é por meio de um “mundo invertido” que o mundo mascarado pelas convenções sociais é desvendado.

Nesse contexto, entram em vigor as *mesálliances* carnavalescas, as alianças inusitadas, que motivam a familiaridade entre todos os valores, idéias e fenômenos. Desta forma, os elementos antes fechados, separados e distanciados em função dos limites da vida extracarnavalesca, avizinham-se e se integram uns aos outros. Em outros termos, “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo” (BAKHTIN, 1981, p. 106). Com isso observa-se o surgimento da “profanação”, que segundo o crítico russo:

é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrisagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc. (1981, p. 106)

Todas estas categorias carnavalescas acerca da igualdade e da liberdade, da inter-relação de todos os valores ou da unidade das contradições são “idéias concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida” que, por sua tradição milenar, foram capazes de exercer uma enorme influência nas formas literárias e na formação dos seus gêneros, pois atuam de modo incisivo na transformação dos estilos verbais literários. Para Bakhtin (1981, p. 116), o processo de carnavalização ajudou a “remover barreiras de toda espécie entre gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre estilos diferentes, etc., destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos”.

Cabe ressaltar ainda que a cosmovisão carnavalesca caracteriza-se como a celebração do riso, da ironia e do humor. Por este motivo, a paródia é o elemento que, segundo Bakhtin, mais se aproxima da carnavalização, visto que pode subverter a ordem pré-estabelecida mediante o rebaixamento cômico. Assim sendo, a carnavalização relaciona-se intimamente com o “*aspecto festivo do mundo inteiro*, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do riso” (BAKHTIN, 1996, p.73). Portanto, a paródia assinala justamente o universo da inversão, do deslocamento da contradição e da profanação, próprio da literatura carnalizada.

Tendo em vista os aspectos que determinam a linguagem carnavalesca em sua tendência conciliadora e subversora, é possível afirmar que a estrutura multifacetada de *A pedra do reino*, ao buscar a unificação de valores culturais divergentes como base para a sua construção, também acaba incorporando, em seu discurso narrativo, os traços dos procedimentos de carnavalização, tal como foram apontados pelo teórico russo. Com efeito, o romance de Suassuna notabiliza-se pela presença de inúmeras vozes discursivas que, em um contexto de livre contato familiar, dialogam entre si, sintetizando-se ou gerando tensões que se manifestam na superfície textual.

Diante destas considerações, é válido ressaltar que o processo de transposição dos elementos do romanceiro popular para o âmbito da cultura erudita operado no universo ficcional do romance analisado, já revela um mecanismo de inversão carnavalesca, posto que aqueles são retirados do seu campo periférico de circulação para figurar no espaço central dos meios acadêmicos e burgueses. É, pois, em meio a esse contexto ficcional, que examinamos também em que sentido a recriação paródica da literatura de cordel, quando em confluência com os discursos das esferas dominantes, pode funcionar como elemento questionador de pensamentos e princípios pré-estabelecidos ou anteriormente consagrados pela cultura erudita. Logo, analisamos como os recursos folhetescos dialogam com as demais vozes da narrativa

de Suassuna, especulando e subvertendo, através do “riso ambivalente”, a aparente rigidez de discursos elaborados por convenções que determinam desde as formulações artísticas até as instâncias hierárquico-sociais.

Com o objetivo de abordar a importância da literatura de cordel em *A pedra do reino*, dividimos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro, desenvolvemos um breve histórico daquilo que, em nosso estudo, será designado como “cultura popular”, haja vista a dimensão e a complexidade que envolve o termo. Desta forma, formulamos nosso conceito, a partir do exame das próprias concepções de Ariano Suassuna sobre tal expressão. Por apresentar uma noção de “cultura popular” bastante peculiar e polêmica, reservamos um tópico deste capítulo para observar um pouco mais de perto as nuances do pensamento crítico do escritor paraibano, procurando problematizar alguns pontos de suas concepções estéticas. Em seguida, tecemos um comentário sobre o Movimento Armorial, a partir do qual ressaltamos o papel da cultura popular nordestina na conformação de seus ideais artísticos. Por fim, dedicamos um tópico para tratarmos dos motivos pelos quais podemos conceber *A pedra do reino* como modelo representativo dos valores postulados por tal grupo de artistas.

A partir do segundo capítulo, mergulhamos efetivamente na análise literária de nosso *corpus*, visando, enfim, dar conta dos objetivos esboçados até o presente instante. Destarte, neste segmento verificamos como se dá o processo de inserção dos temas, das técnicas e do estilo oriundos da tradição do cordel que aparecem reduplicados e “refuncionalizados” nos diversos estratos da narrativa – desde seu plano fabular, perpassando os níveis semântico e plástico, até alcançar a configuração gráfica da obra – na qual, passam a desempenhar novas funções estéticas.

No terceiro capítulo, por sua vez, demonstramos os procedimentos pelos quais os elementos da cultura popular dialogam com as demais vozes discursivas confluentes em *A pedra do reino*. No primeiro tópico, verificamos em que sentido a estrutura helicoidal do

romance pode ser interpretada como a materialização formal do oportunismo de um personagem-narrador que, ao contar a sua história, visa comprovar sua inocência aos leitores, comovendo-os com a narração de seus infortúnios. Em seguida, examinamos a presença da carnavalização como principal recurso poético empregado para promover a combinação dos valores eruditos e populares na narrativa, buscando assim enfatizar os efeitos estéticos ocasionados pelo livre contato familiar entre vozes divergentes inseridas em um mesmo contexto ficcional. E, por fim, enfatizamos as tensões geradas pela tentativa de se conciliar, em um só texto, universos ideológicos diferentes. Neste momento, ressaltamos o papel subversor do riso carnavalesco que, manifestado ao longo do tecido romanesco, tende a imprimir uma dimensão cômica aos choques provocados pela fusão de elementos díspares. Desta maneira, analisamos como os aspectos do cordel se relacionam com as demais tendências ideológicas presentes no romance, contribuindo para o questionamento e a inversão de conceitos impostos por uma elite dominante.

Em suma, objetivamos mostrar neste trabalho como, a partir do procedimento paródico e da carnavalização, temas e técnicas da literatura de cordel passam a integrar o espaço romanesco de *A pedra do reino*, contribuindo, deste modo, para a criação de uma forma de expressão literária capaz de promover a valorização dos aspectos da cultura popular nordestina, ao mesmo tempo em que estimula o questionamento acerca de determinados padrões culturalmente instituídos pela sociedade burguesa.

1. O resgate da cultura popular nordestina

O conceito de “cultura popular” tem se mostrado bastante movediço e polêmico justamente por se referir a um amplo espectro de concepções e pontos de vista, cuja escolha implica em uma tomada de posição. Renato Ortiz (1992, p. 05) pondera que seria possível escrever uma história sobre este debate que se modifica ao longo dos anos, moldando-se às conjunturas na medida em que é articulado junto a grupos de interesses e, às vezes, até mesmo a utopias antagônicas. Não obstante, cientes da complexidade e do relativismo inerente à esta questão, neste trabalho, nos referiremos a “cultura popular” remetendo sempre aos mesmos conceitos e princípios norteadores do projeto estético de Ariano Suassuna. Para isso, é necessário delimitar o que ele próprio designa como tal.

Neste sentido, constatamos que, para o autor paraibano, a “cultura popular” constitui-se como “tradição viva, peculiar e fecunda, [...] fonte para uma literatura erudita fundamentalmente brasileira” (SANTIAGO, 1974, p. 166). Na linha de seu pensamento, os contos, a poesia dos cantadores, os folhetos de cordel, os espetáculos populares – tais como o *mamulengo*, os *autos guerreiros*, os *pastoris*, o *bumba-meu-boi* – informam o repertório das nossas “raízes tradicionais”. Estas, por sua vez, representam um “material extraordinário, intacto, que, ao mesmo tempo, nos torna fiéis ao nosso Povo singular, diferente, complexo, contraditório, e nos recoloca no fecundo caminho ibérico, mouro-negro, asiático e mediterrâneo do qual somos herdeiros” (*apud* SANTIAGO, 1974, p. 166).

Com as declarações acima, notamos que Suassuna parece compartilhar da noção de “cultura popular” como suporte de uma idealização romântica que, amiúde, tende a associá-la à idéia de nacionalidade. Esta visão acaba por aproximá-lo em certos pontos dos autores que pensam a cultura popular como sinônimo de “folclore”, ou seja, como um conjunto de objetos, práticas e concepções – mormente religiosas e estéticas – designadas como

“tradicionais”. Contudo, em artigo intitulado “O que é cultura popular” (1963), o autor cuida de distinguir a “arte popular” – viva, dinâmica e atuante – do “folclore”, entendido como estoque de lembranças estratificadas no tempo ou arquivo nacional, usando a expressão de Ortiz (1992, p. 22). A este propósito, Suassuna é mais preciso:

A arte popular é realizada pelo povo, para atender a sua necessidade de viver, incluindo nessa necessidade os utensílios da vida cotidiana (cerâmica, pintura, escultura e arquitetura populares) e as diversões (música, poesia, dança e teatro populares). A arte popular, aqui é a arte do povo, do ‘quarto estado’. É de notar que às vezes essa arte alcança qualidade: isso ocorre principalmente quando o ‘quarto estado’ não se encontra dissociado do resto do povo, mas praticamente exprime uma unidade nacional. (*apud* FARIAS, 2006, p. 59).

Desta forma, percebe-se que para Suassuna a cultura popular caminha a par com a vida, manifestando-se nos objetos de uso diário e no lazer, configurando-se como a expressão do artista e do seu povo. Na esfera destas colocações, assinala que a “arte popular é a arte do povo, do ‘quarto estado’” – aquele dos pobres e analfabetos. Atrelada a esta designação está a ideologia da unidade nacional, uma constante nas formulações do autor.

Todavia, a esteira do pensamento de Suassuna apresenta mais uma peculiaridade. Para o escritor, somente a cultura popular do Nordeste se constitui como expressão do pensamento nacional, já que acredita ser esta região do país o palco onde se opera a confluência dos elementos europeus – mais precisamente, os ibéricos –, negros e indígenas. Neste ponto, a postura teórica do escritor vai ao encontro do ideário de Gilberto Freyre (1976, p. 76-77), para quem o conceito de região e de regionalismo se configura a partir do resgate dos valores e das manifestações populares do Nordeste que, ao ser entendido como depositário de um poder criador autêntico e genuinamente brasileiro, constitui-se como agente fundamental para a sondagem da identidade nacional.

Conseqüentemente, a posição de ambos os autores, recobertas por um matiz político, aventa para a questão da polarização entre o espaço do Nordeste e o do Centro-Sul do país, processada desde as últimas décadas do século XIX. Desde este período, sobretudo após a Guerra do Paraguai no ano de 1870, as diferenças entre os dois extremos do Brasil se

acentuam, na medida em que os melhoramentos e as tecnologias introduzidas pelo governo imperial tendiam a priorizar somente as províncias do Sul, em detrimento das províncias do Norte (AZEVEDO, 2006, p. 223) que, por sua vez, estavam relegadas ao abandono. Dentro deste contexto, instaura-se uma nova divisão internacional de trabalho que, motivada pela transição do capital mercantil para o capital industrial, reordena a percepção do território brasileiro, dando ensejo a uma tensão entre dois pólos. Assim, de um lado, consolidava-se o Centro-Sul cafeeiro em processo de industrialização e, de outro, situava-se o Nordeste açucareiro e algodoeiro-pastoril, caracterizado pelo seu lento e ruinoso movimento de perda de hegemonia.

O isolamento da região nordestina acaba garantindo uma maior durabilidade da organização semi-feudal e patriarcal implantada pelos colonizadores, condição que favorece a perpetuação das tradições populares naquele espaço. Em virtude desta situação, além de Gilberto Freyre, muitos outros sociólogos, folcloristas, historiadores e escritores – como Silvio Romero (1851-1914), Franklin Távora (1824-1888), Gustavo Barroso (1888-1959), Câmara Cascudo (1898-1986), José Lins do Rego (1901-1957), Raymundo Faoro (1925-2003), entre outros – acreditam ser o Nordeste o berço do legado cultural e social da Europa medieval.

Estas pontuações históricas levam Ariano Suassuna a conceber a “cultura popular nordestina”, em especial, aquelas implantadas no Brasil no período da colonização portuguesa, como um dos caminhos seguros a serem percorridos pelos artistas, pois lhes forneceria a matéria bruta a ser utilizada como base na criação de novas formas de expressão, capazes de refletir os aspectos tidos como mais “singulares” do povo brasileiro (SANTIAGO, 1974. p. 166). Por outro lado, Suassuna ainda considera este “material intacto” como o fator incisivo para a criação de uma literatura própria, livre das influências cosmopolitas e imperialistas. De acordo com estas considerações, é plausível afirmar que o movimento de retomada da tradição popular configura-se como uma das vias alternativas para a invenção de

resoluções estéticas originais, ou seja, não vinculadas às normas estabelecidas pela indústria cultural.

Embora partindo da formulação de um conceito peculiar de “cultura popular”, esta tradição e, sobretudo, a literatura de cordel exercem um papel central no universo ficcional de Ariano Suassuna. Antes de iniciar a nossa análise, esboçamos um breve comentário acerca de algumas considerações fundamentais da “cultura popular nordestina” (compreendida aqui em consonância com o pensamento de Suassuna) e da importância dos folhetos de cordel nesse contexto. Após esta explanação, discutiremos acerca das implicações desses elementos populares articulados dentro do discurso do escritor paraibano, muitas vezes suscitando polêmicas e divergências.

1.1 Aspectos da cultura popular do Nordeste

O legado cultural oriundo da Península Ibérica, segundo Câmara Cascudo em *Cinco livros do povo* (1953), pode ser distinguido em três estratos distintos no que considera a literatura do povo: a oral, a popular e a tradicional. O primeiro segmento é aquele que se apóia na transmissão propriamente oral e é anônimo; veicula fontes distantes e variadas e sintetiza versões locais. Manifesta-se principalmente nos contos de fadas, facécias, anedotas, adivinhas, casos, declarações, desafios. Já a literatura popular é impressa e se caracteriza ainda por apresentar autores identificáveis, conhecidos ou não. O poeta popular pode

reescrever as obras de autores letrados, de modo a torná-las acessíveis às camadas mais carentes da sociedade. A divulgação deste tipo de literatura é feita principalmente pelos folhetos de cordel e, oralmente, pelos cantadores mambembes.

Por sua vez, a literatura tradicional é constituída de pequenos romances³, que tiveram origem erudita no cancionero europeu desde a Antigüidade. Segundo Cascudo (1984, p. 28), estas narrativas notabilizam-se por registrar, em verso ou em prosa e de forma breve e impessoal, diversos acontecimentos fabulosos que revelam o heroísmo e a nobreza de muitas personagens históricas. É relevante observar que os motivos temáticos destas composições apresentam procedências predominantemente francesa ou árabe, razão que nos demonstra o tom essencialmente universal destes relatos.

Muito difundidas por todo o continente europeu e americano, considera-se que, graças a estas composições tradicionais, lendas, como a de Roland, Roldão e a de Carlos Magno, ou mesmo as gestas, como a de Robin Hood, continuam ainda, em pleno século XXI, sendo lidas e reeditadas. Apesar de começarem a ser reimpressos no Brasil somente depois de 1840, o folclorista brasileiro, ao empreender um levantamento do que era lido pelos habitantes da colônia durante os dois primeiros séculos, constata que os cinco livros mais apreciados pelo povo eram justamente os romances tradicionais, entre as quais destaca *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, *Princesa Magalona*, *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, o que demonstra o imenso sucesso destes textos entre os colonos.

Para Câmara Cascudo (1984, p. 28), estes relatos são responsáveis pela introdução, no imaginário popular brasileiro, das figuras clássicas da tradição medieval, tais como os cavaleiros andantes, paladinos cristãos, virgens fiéis, esposas heróicas, personagens estas que, além de permearem as esferas das culturas populares, veiculam discursos ideológicos que

³ O termo “romance”, nesta acepção, refere-se às canções narrativas populares recorrentes na Europa ocidental durante a Idade Média, tal como focaliza Menéndez-Pidal no *Romanceiro geral do povo português* (1964). Em verso ou em prosa, elas, amiúde, costumam narrar feitos aventureiros e cavalarianos realizados por figuras nobres daquele momento histórico.

refletem os valores mais prezados pelo povo, bem como a justiça, a coragem, a valentia e a lealdade. Convém notar que todo este imaginário povoado por tais figuras aparece representado no universo narrativo de *A pedra do reino*, tal como demonstraremos mais tarde na seqüência de nosso trabalho.

Ainda com relação a estas narrativas, é pertinente citar as noções propostas por Lígia Vassalo (1993, p. 73) sobre a capacidade de adaptação que as mesmas possuem. A autora enfatiza a coincidência estrutural entre as obras indicadas por Câmara Cascudo e o romance de aventuras e de provas, intimamente ligados ao romance dito grego ou sofista produzido entre os séculos II e VI, aos quais Bakhtin - em *Questões de literatura e estética* (1988) – chama de romance antigo. Ambos os modelos narrativos assentariam suas histórias em um espaço e tempo abstrato, de maneira que as peripécias relatadas não apareceriam vinculadas a nenhuma estrutura sócio-política específica, motivo este que os tornariam reversíveis, isto é, passíveis de serem transpostos para diferentes contextos espaço-temporais.

Tais condições favorecem a vitalidade dos romances tradicionais, pois sua flexibilidade de adaptação permitiu que estas, apesar da origem ibérica, se acomodassem muito bem ao imaginário nordestino (VASSALO, 1993, p. 74), podendo sofrer as alterações temáticas e estruturais necessárias para satisfazer o gosto dos ouvintes sem, contudo, perder a essência tradicional. A respeito disso, Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e Cantadores* destaca:

O sertão recebeu e adaptou ao seu espírito as velhas histórias que encantaram os rudes colonos nos serões das aldeias minhotas e alentejanas. Floresceram, noutra indumentária, as tradições seculares que tantas inteligências rudes haviam comovido. [...] episódios de vinte fabulários, de árabes, francos, sarracenos, germanos, ibérico, confusos e maravilhosos de ingenuidade, de grandeza anímica, de arrojo guerreiro ou de disposição intelectual, ficaram na alma do povo como uma base inamovível e profunda. (1984, p. 28).

Com efeito, podemos assinalar que não somente os romances, mas toda a matéria cultural herdada dos portugueses e também dos demais povos que atuaram na formação de nossa tradição, não são consumidos de maneira passiva nas regiões brasileiras, em especial no Nordeste, mas são recriados e reinterpretados de acordo com a demanda de cada público, o

que favorece o revestimento de tal legado por cores locais e demais peculiaridades correspondentes às diversas zonas do território nacional.

É por conta destas transformações que surgem, ao lado das velhas histórias de procedência européia, as de produção nacional, tais como os romances de *Valente Vilela*, as histórias de amor *Zezinho e Mariquinha*, de *Alonso e Marina*, do *Príncipe e a Fada*, do *Capitão do Navio*, de *Rosa e Lino de Alencar*, entre outras. Todas estas são sextilhas que revelam as reminiscências dos romances portugueses, mas que, por sua vez, deixam transparecer “os feitiços da psicologia brasileira, o fastígio idiomático, saboroso de regionalismos expressivos, de construções gramaticais curiosas, de sinonímia esdrúxula e nova ou simplesmente arcaica” (CASCUDO, 1984, p. 29). Enfim, inspirados na matéria herdada dos colonizadores, estes textos se reconstroem de maneira específica com o fim de internalizar, em suas estruturas, as particularidades da cultura nacional.

Como é possível depreender, as narrativas tradicionais se arraigaram na tradição popular brasileira, de modo que é interessante assinalar a forte influência que estas exerciam sobre a literatura de folhetos, servindo-lhes muitas vezes como fontes temáticas, em especial durante o seu período de formação. Dentre os cordelistas que se inspiraram nestes romances, é importante destacar Leandro Gomes de Barros, com seu folheto *História da Donzela Teodora*, inspirado na mesma narrativa que lhe confere o título; José Bernardo da Silva, em *A prisão dos Oliveiros e seus companheiros*, que tem como base a gesta francesa de Carlos Magno; João Martins de Athayde em *Roberto do Diabo*, no qual transpõe para sextilhas do cordel a história que dá nome ao seu folheto, entre outros autores.

Por ser considerada de suma importância para a compreensão estética da obra de Ariano Suassuna e, ainda, por se constituir como elemento central de nossa análise, a literatura de cordel será tratada, de modo mais detalhado, no tópico a seguir. Nele frisamos

alguns aspectos singulares relativos à evolução e à formação da tradição folhetesca⁴ no nordeste brasileiro, bem como, tecemos algumas considerações a propósito de seus temas e técnicas de produção que, recriados parodicamente, aparecem transfigurados nos diversos estratos significativos de *A pedra do reino*.

1.2 – Os folhetos na cultura popular nordestina

Nas feiras do Nordeste, ainda é comum encontrarmos bancas onde são vendidos pequenos livretos que, em geral, costumam narrar histórias dos mais variados temas, como amor, heroísmo, aventuras e até mesmo podem relatar, de maneira poética, os acontecimentos cotidianos, tanto de repercussão regional como internacional. Tais livrinhos, também conhecidos como folhetos, pertencem à chamada *literatura de cordel*, cujo nome é dado em função da forma inusitada pela qual aqueles eram vendidos, ou seja, dependurados por um barbante pregado às barracas dos estabelecimentos onde eram comercializados.

Vários folcloristas, entre eles Câmara Cascudo e Diégues Júnior, asseveram que o romanceiro nordestino se originou, provavelmente, do cancionero ibérico, estando inicialmente relacionado à divulgação de histórias tradicionais, tais como as provenientes dos romances de cavalaria ou dos relatos de guerras, viagens e conquistas, cuja memória popular

⁴ Em nosso trabalho, o termo *folhetesco* é tomado de empréstimo do estudo de Márcia Abreu, no qual o mesmo é empregado para designar a literatura de folhetos e romances produzida no Nordeste brasileiro. Cf. ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras. 1999.

cuidou de conservar e transmitir. Entretanto, observa-se que, progressivamente, os folhetos brasileiros vão se libertando das influências estrangeiras, e, por fim, adquirem suas características peculiares, revestindo-se com as cores locais do Nordeste.

De acordo com a professora Márcia Abreu (1999, p. 74), a tradição literária dos folhetos no Brasil, em especial na região nordestina, parece ter iniciado seu percurso evolutivo em um espaço essencialmente oral, antes mesmo que a impressão dos poemas fosse possível. Em virtude destas circunstâncias, observamos como a figura dos cantadores acaba ganhando um destaque especial, pois era por intermédio destes que o restante da população tinha acesso às composições poéticas. Segundo Câmara Cascudo, o cantador nordestino é

o descendente do aedo da Grécia, do rapsodo ambulante, dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganise metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos americanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, dos trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. [...] É o registro, a memória viva, o Olám dos estruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história [...]. (1984, p. 126).

As palavras do folclorista dão uma idéia bastante elucidativa acerca da importância do cantador em um contexto no qual o legado cultural é transmitido oralmente. Em outros termos, pode-se afirmar que este é visto como detentor, e também transmissor, de um repertório fortemente tipificado, composto essencialmente pelas diversas histórias, lendas e mitos tradicionais que, preservados em sua memória e divulgados oralmente em suas apresentações, contribuem para atestar a extraordinária vitalidade dos arquétipos e matrizes culturais multisseculares que conformam o imaginário coletivo de um povo.

Em geral, os cantadores apresentavam-se nos galpões das fazendas, em festejos, públicos ou privados, em praças, em feiras, enfim, locais onde, podendo atrair uma multidão ao seu redor, tinham a oportunidade de realizar seus espetáculos, nos quais recitavam poemas e desafios quando em duplas. Estes últimos podem ser entendidos como debates poéticos entre dois aedos, em que cada um deve dar prosseguimento aos versos apresentados pelo adversário, sem, contudo, retardar a composição de sua fala. A disputa chega ao seu término

quando um dos antagonistas é incapaz de prosseguir, ou por falta de conhecimentos sobre o tema ou, simplesmente, por não lograr elaborar uma resposta adequada (ABREU, 1999, p. 74).

Em tais apresentações, vale notar que os cantadores, ao interpretarem os poemas narrativos sempre acompanhados de um instrumento musical, acabam se expressando de maneira singular, seja pela modulação do tom da voz, seja pela gestualidade corporal, terminando por realizar aquilo que Zumthor (1993, p. 222) denomina como *performance*⁵, para assim tentarem envolver e contagiar o seu público e concretizar a comunicação.

O cantador sertanejo considerado como o fundador da tradição das cantorias foi Agostinho Nunes da Costa (ALMEIDA, *apud* ABREU, 1999, p. 74), que viveu entre 1797 e 1858 na serra do Teixeira, Paraíba, local de onde saíram os mais renomados poetas populares nordestinos do século XIX, entre eles Francisco Romano e Silvino Piruá, tidos como os responsáveis pelas primeiras composições em folhetos das quais se tem registro.

É somente no final do século XIX que parte do universo poético das cantorias começa a ganhar forma impressa. Vários estudos apontam que o primeiro poeta popular a imprimir seus poemas foi o paraibano Leandro Gomes de Barros, que foi considerado o responsável pela publicação sistemática de folhetos. No entanto, é válido frisar que este processo de impressão, a princípio, enfrentou certa resistência por parte de alguns artistas. Entre eles, assinalamos João Faustino, poeta e vendedor de folhetos, que escrevia seus poemas, porém, jamais os publicava, argumentando que “fazia romances em verso, mas não solto, senão perderia a graça” (*apud* ABREU, 1999, p. 92). Contudo, apesar da rejeição inicial, a publicação de folhetos começou a ganhar importância, visto que esta atividade passou a ser reconhecida, inclusive, como uma possível fonte de renda familiar.

⁵ Para Zumthor, a *performance* configura-se como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Em outras palavras, a *performance* estabelece um diálogo entre intérprete e público, em que o primeiro, ao se expor nas palavras proferidas, necessita que estas sejam recebidas por um auditório para que, assim, sua comunicação seja efetivamente concretizada. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. 1993, p. 222.

Mesmo impressos, os livretos não perderam os fortes traços da oralidade. Geralmente em versos, tais composições ainda guardavam consigo a cadência melódica das cantorias. A respeito desta colocação, Vassalo afirma:

Não há barreiras entre a cantoria e o folheto, porque a leitura e a audição se equivalem dentro deste contexto cultural. No repertório da tradição oral, o texto impresso não implica em uma leitura silenciosa e solitária, mas em uma leitura em voz alta para os menos instruídos. A passagem do escrito não depende do oral, mas tudo o que é escrito torna-se oralizável. (1993, p. 76).

Conforme observamos, mesmo sendo apresentados no modo impresso, os folhetos não são produzidos para serem lidos individualmente, como é o caso do romance, por exemplo, mas para serem cantados, recitados ou lidos em voz alta a um auditório frequentemente composto por pessoas sócio-economicamente desfavorecidas, como é o caso de camponeses semi-alfabetizados.

Em virtude destas considerações, podemos destacar a natureza social do cordel nordestino. Segundo Mauro William B. de Almeida (1979, p. 55), o folheto é uma espécie de “mercadoria que realimenta relações sociais e, onde a oralidade, o canto e o diálogo são peças essenciais”. Com base nas palavras do estudioso, é possível inferir que as composições cordelistas funcionam como um instrumento de sociabilidade entre grupos de pessoas que se reúnem em torno de um leitor/intérprete buscando um modo coletivo de diversão e entretenimento, ou até mesmo aprendizagem, uma vez que é pertinente lembrar que os cordéis, além de relatarem várias histórias, geralmente objetivam, com suas peripécias narradas, veicular certos tipos de ensinamentos de ordem moral ou científica, para assim atingir a instrução de um público privado do acesso ao estudo formal.

Com efeito, convém atentar para um detalhe importante no que se refere ao consumo dos folhetos. Toda apresentação pressupõe a existência do objeto comprado nos mercados ou em algum outro estabelecimento comercial. Assim sendo, deve-se considerar que uma das exigências para facilitar a venda de cordéis é a presença de recursos apelativos capazes de atrair a curiosidade das pessoas, instigando-as a comprá-los. Dentre eles, destacamos o papel

assumido tanto pela capacidade de atração das xilogravuras quanto pela competência dos vendedores especializados, mais conhecidos como folheteiros.

A xilogravura é o nome dado ao processo de gravação em relevo que utiliza a madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. Trata-se de um procedimento inversamente parecido com um carimbo já que o papel é prensado com as mãos sobre a matriz. A técnica exige que se entalhe na madeira, com ajuda de instrumento cortante, a figura ou forma que se pretende imprimir. Em seguida usa-se um rolo de borracha molhada de tinta tocando só as partes elevadas do entalhe. Ao final, temos a impressão em alto relevo em papel ou pano especial, que fica impregnado com a tinta, revelando a figura. Como podemos constatar, é um artifício bastante simples e barato, por isso tão empregado nas ilustrações das capas dos folhetos de cordel⁶.

Em geral, estas gravuras aparecem logo na capa do livreto, juntamente com o título, visando, com isso, fornecer ao público uma idéia inicial sobre a história relatada, o que, conseqüentemente, valeria como estímulo para a sua aquisição; entretanto, há casos em que elas podem aparecer tanto no corpo do texto como também ao final do poema narrado. Contudo, é válido destacar que, apesar de ser um dos artifícios de apreensão do interesse do leitor, nem sempre estes desenhos se referem aos temas dos poemas, de modo que podem também servir meramente como um ornamento ou um suplemento à obra, havendo, nestes casos, a possibilidade de serem suprimidas, sem prejuízo do entendimento do texto. No tocante à obra *A pedra do reino*, as ilustrações adquirem uma dimensão diferenciada e de suma importância para a estruturação da narrativa.

O segundo recurso de apelo ao público diz respeito à função exercida pelos folheteiros, figuras estas que, segundo Liêdo Maranhão de Souza (*apud* ALMEIDA, 1979, p.58), atuam como personagens-chave na venda destas mercadorias. Posicionados ao lado de

⁶ Estas informações foram retiradas do artigo de Carolina Lopes, encontrado no site sobre teatro de cordel, conforme é possível conferir nas referências bibliográficas.

barracas das feiras ou bancas de jornal, a eles competia interpretar as composições em versos, lendo-as em voz alta, com o fim de estimular a população semi-letrada a comprar os livrinhos impressos. Uma das técnicas empregadas na venda dos livretos era a *tranca*. Vista como estratégia fundamental para captar a atenção dos transeuntes, tal técnica configurava-se, sobretudo, pela leitura de trechos de algum folheto e sua ruptura no instante de maior emoção, com o intuito de induzi-los a comprar tais produtos para saber o final da narrativa. Percebe-se, assim, a importância fundamental destes intérpretes na comercialização deste tipo de bem cultural.

Muitas vezes, estas encenações no momento da venda criavam uma situação bastante semelhante às apresentações de cantoria, nas quais o autor e os ouvintes se colocavam frente a frente, instância que possibilitaria ao público intervir no curso da interpretação. A maneira pela qual o povo reagia tanto às leituras dos cordéis quanto aos desafios entre os cantadores era essencial para aqueles artistas cuja sobrevivência dependia da composição e venda dos folhetos. Destarte, era bastante comum, em meio às peijas ou mesmo em meio às leituras realizadas em feiras, os ouvintes interromperem os intérpretes, vaiando-os ou protestando, caso percebessem que alguma “regra” da poética fora desrespeitada. Evidentemente, apesar das reclamações, ninguém poderia alterar os folhetos já publicados, mas as críticas do auditório seriam levadas em consideração pelo poeta em suas futuras composições, na tentativa de adaptá-las ao gosto popular.

Márcia Abreu (1999, p. 97) ressalta que, por estarem livres das intermediações de escolas e de críticos literários, instituições fundamentais para a transmissão da literatura erudita e acadêmica ao longo das gerações, os folhetos apenas dependiam da aceitação do povo para permanecerem em circulação. Em decorrência desta circunstância, vários textos, julgados pela população como mal escritos, acabavam desaparecendo, já que não eram memorizados e nem reeditados.

Deste modo, era fundamental que os poetas não rompessem com as regras formais aceitas, nem fugissem muito da temática conhecida. A originalidade estava mais na forma como se manipulavam e se reorganizavam velhos temas da tradição do que na superação dos mesmos pela introdução de elementos desconhecidos. Abreu (1999, p. 97) refere-se à estrutura deste sistema, essencialmente conservador - porém, intrínseco a uma cultura oral – como uma possível explicação a certa uniformidade estilística e temática verificável nos primeiros folhetos impressos. A propósito destas condições, a autora assinala que as conseqüências de não haver marcas nítidas de um estilo individual que assegurasse a diferenciação entre um e outro poeta refletiam-se na dificuldade de se determinar, seguramente, a autoria dos textos.

Com efeito, as questões de direitos autorais na literatura de cordel são bastante problemáticas. Para elucidá-las, Mauro W. B. de Almeida (1979, p. 72) tece, em seu estudo, um comentário sobre o funcionamento do *sistema editorial* dos folhetos, distinguindo vários estratos de editores. Em síntese, depreende-se que uma das dificuldades em se reconhecer o autor de determinados textos incide no fato de que muitos artistas, com o fim de arrecadar recursos para sua subsistência, eram forçados a vender seus poemas para outro editor que, a partir do ato da compra, também se apoderava dos direitos autorais da tiragem adquirida. O autor cita o caso de poetas que custeiam eles mesmos a eventual edição de seus folhetos, usando, por exemplo, o lucro de vendas de livretos anteriores. Estes são tidos como proprietários de suas composições, imprimindo sua autoria na capa de cada uma. Entretanto, pode ocorrer que estes poetas recebam como parte do pagamento outra porcentagem de mercadoria, a qual também admitirá como estampa o nome do novo comprador.

Eis, portanto, duas ocasiões descritas por Almeida que contribuem ainda mais para o problema da autoria dos folhetos. Além de apresentarem uma homogeneidade quanto aos aspectos estilísticos, muitas vezes, os textos são ainda tratados por vários poetas como bens

monetários, situação que compromete, conforme destacamos, os direitos autorais do compositor original.

Apesar dos entraves acerca das questões de autoria, alguns nomes se sobressaem na história da literatura popular brasileira. Entre eles, Márcia Abreu (1999, P. 98) aponta os paraibanos Francisco Chagas Batista, que deu início às publicações de seus poemas em 1902; João Martins de Athayde, a partir de 1908; e o próprio Leandro Gomes de Barros. Tal grupo é tido pelos críticos como os fundadores das normas de composição de folhetos que ainda hoje continuam vigentes. Neste sentido, Abreu destaca que nos poemas por eles produzidos é possível visualizar as principais formas de versificação e os grandes temas que influenciaram as demais produções folhetinescas de inúmeros autores.

Com relação à forma editorial dos cordéis, João Martins Athayde teve uma participação fundamental, pois foi ele quem estabeleceu que a criação poética deveria sempre estar subordinada a um determinado número de páginas, em múltiplos de quatro, evitando-se assim o desperdício de papel, já que as folhas eram dobradas ao meio duas vezes. Nestes termos, passamos a ter publicações contendo, 8, 16, 24, 32, 48, 56 ou até 64 páginas. Liêdo Maranhão de Souza (1976, p.13) pondera que é nesta sistematização que a *classificação popular* se baseia para distinguir os *folhetos* dos *romances*. De acordo com esta tipologia, os livretos, contendo de 8 a 16 páginas, são denominados *folhetos*, enquanto que, os que possuem 24 ou mais páginas, passam a ser designados *romances*.

Mauro William B. de Almeida (1979, p. 126), observa que a diferença entre folhetos e romances, além de poder ser verificada com relação à produção artesanal (número de páginas), pode também ser constatada em função da categoria ligada à sua utilização (modo pelo qual é lido na feira). Neste caso, o pesquisador assinala que os folhetos, em geral, são apresentados ao público de maneira “gritada”, enquanto que os romances são “cantados”. Há, ainda, um outro fator importante destinado a demarcar a distinção entre ambas as publicações

que diz respeito às fontes e à permanência (no mercado) do tema nelas veiculado. Dentro destas colocações, Almeida nota que, amiúde, os folhetos versam sobre acontecimentos cotidianos, desempenhando uma função bastante próxima à do jornalismo. Por ser “de época”, os assuntos versados nos folhetos são rapidamente esquecidos com o passar do tempo, tendo, portanto, pouca permanência no mercado. Já os romances, por sua vez, costumam tratar de histórias imaginárias, constantemente, permeadas por temas de amor, sofrimento, aventura e mistério, constituindo, deste modo, relatos mais permanentes, os quais, dependendo do sucesso, continuam sendo reeditados por várias décadas. Entretanto, o pesquisador (ALMEIDA, 1979, p. 127) considera esta uma classificação ambígua e flexível, na qual muitos problemas formais são deixados de lado.

Observando a data de publicação dos folhetos dos autores acima citados, depreendemos que é apenas no início do século XX que estas produções passam a se consolidar, definindo, entre outros aspectos, quais são os processos de composição mais adequados a esta poética. A partir deste momento, verifica-se que a produção folhetesca, ao contrário do que a aparente espontaneidade nos leva a crer, obedece a regras internas bem delimitadas, as quais visam, sobretudo, corresponder às expectativas do gosto popular.

Neste sentido, Almeida enfatiza que, para ser poeta, não basta apenas ter um dom pessoal, o artista deve possuir uma destreza específica que lhe permita obter o domínio de algumas técnicas que lhe possibilitem elaborar um “bom” folheto. Um dos artistas entrevistados pelo pesquisador, Manuel de Almeida Filho, nos esclarece que “...o bom folheto é o de qualquer *classe* quando *bem* rimado, *bem* metrificado, *bem* orado (...) Um folheto ruim é quando realmente se lê e não se entende, *mal* versado, *mal* rimado, *mal* orado, não tem oração, esse para mim é que é o ruim” (*apud* ALMEIDA, 1979, p. 111).

Tomando como base a definição do poeta, notamos que os critérios para qualificar o bom texto incidem sobre três elementos centrais, a *rima*, a *métrica* e a *oração*. É, portanto, o

modo de tratamento conferido a estes componentes que determina a qualidade da composição, bem como a sua aceitação pelo povo, visto que a má combinação entre os três quesitos implica na não-compreensão e, por conseguinte, na rejeição da obra por parte do público.

Almeida (1979, p. 112), arriscando uma distinção entre os elementos citados, considera que tanto a métrica como a rima dizem respeito diretamente à beleza estética da poesia, enquanto que a oração, por sua vez, está relacionada à coerência lógica ou temática do folheto. A propósito destas colocações, destaca que é a beleza o componente primordial que distingue um poema de cordel dos demais textos. Neste sentido, por exemplo, o próprio poeta entrevistado pelo autor afirma que “o folheto tem a doçura do verso” (*apud* ALMEIDA, 1979, p. 112), elemento este que corresponde ao gosto popular. Constatamos, então, que esta *doçura* depende de aspectos formais que estruturam a composição dos versos, tais como a assonância, o metro e a musicalidade, os quais, além de conferirem beleza às estrofes, também facilitam a compreensão da narrativa por parte dos ouvintes. Todos estes aspectos, ao serem conjugados, eram submetidos aos padrões de metrificação estabelecidos por alguma das formas fixas de poesia da qual o artista se apropriava para elaborar seu trabalho.

Dentre as estrofes mais empregadas destacam-se as sextilhas, as septilhas, as décimas, o martelo agalopado (estrofes com dez versos e dez sílabas), entre outras⁷. Contudo, o folheto para ser considerado “bom” aos olhos dos poetas e do povo, não deve somente conter a *doçura e melodia* de seus versos. É necessário ainda que ele preserve a unidade de sentido e a coerência de seu fio temático. Assim sendo, sublinhamos o papel da *oração*, ou seja, a qualidade de se manter a lógica interna do poema. Em termos gerais, ao propiciar o nexos entre os versos, tal elemento também contribui para facilitar a compreensão dos ouvintes.

⁷ Não é de nossa alçada, neste estudo, especificar detalhadamente cada um destes modelos poéticos. Uma explicação bastante elucidativa destes esquemas encontra-se em *Vertentes e evolução da literatura de cordel* (1999), de Gonçalo Ferreira da Silva. Neste momento, apenas os citamos com o fim de ilustrar como a criação poética sempre devia se subordinar e se adequar às regras postuladas por tais formas para, assim, assegurar a beleza dos textos e a boa receptividade entre o público.

Para que a oração ou o sentido sejam conservados com eficácia ao longo de todo um folheto, é necessário que a história da narrativa seja muito bem articulada, devendo seguir, outra vez, um determinado roteiro de regras. Almeida cita uma passagem de outra entrevista, na qual o poeta Silvino Pereira da Silva (*apud* ALMEIDA, 1979, p. 118) declara: “É preciso que seja um roteiro de história desembaraçada, e que tenha muitos episódios. Desembaraçado é quando não tem muita complicação nos episódios, quando um não confunde com o outro, divididos. Então se forma a história bonita”. Percebe-se que a questão central do fragmento acima sugere duas atitudes a serem tomadas por um poeta no afã de manter a lógica de seu poema. A primeira recai sobre a confecção de uma história desembaraçada, ou seja, aquela em que os eventos narrados não se sobrepõem uns aos outros, o que possivelmente causaria uma confusão, dificultando o entendimento do relato. Já a segunda, é de que a mesma história tenha muitos episódios sucessivos, fator que conferiria dinamismo à narrativa e, por conseguinte, prenderia a atenção dos ouvintes.

O elemento da oração, por manter a lógica textual e a unidade de sentido, faz com que muitas vezes o poeta elabore seus folhetos apoiando-se, predominantemente, em um fio temático específico, condutor das ações, o que evita a fuga dos motivos centrais e, assim, o “embarço” das histórias. É por esta razão que, didaticamente, dividem-se os tipos de folhetos de acordo com os assuntos por eles abordados. Cada um dos ciclos revela uma fórmula a ser seguida pelo compositor. Entretanto, não podemos pensá-los como categorias estanques, na medida em que, freqüentemente, eles aparecem combinados ou sobrepostos entre si.

A tipologia do cordel é bastante movediça, sendo que cada autor estabelece a sua de acordo com determinado ponto-de-vista. O próprio Ariano Suassuna (*apud* SOUZA, 1976, p. 12), por exemplo, tido como grande conhecedor da cultura popular, estipula uma divisão destes textos baseando-se na classificação elaborada pelo folclorista Gustavo Barroso. Segundo o escritor paraibano, o *romanceiro popular* dividia-se em dois grupos, o da Poesia

Improvisada e o da Literatura de Cordel, sendo que esta contava com seis ciclos principais – heróico; satírico, cômico e picaresco; de amor; religioso e de moralidades; o do maravilhoso; e histórico e circunstancial – aos quais, posteriormente, em *A pedra do reino*, acrescenta o de *safadeza e putaria*. No terceiro capítulo deste trabalho nos deteremos mais atentamente na maneira pela qual esta tipologia aparece integrada à obra.

Além das idéias propostas por Suassuna, convém mencionar a pesquisa desenvolvida por Liêdo Maranhão de Souza na qual o autor, partindo de entrevistas realizadas com mais de cem poetas, folheteiros, editores e agentes de poesia popular, oriundos de sete estados do Nordeste, elabora uma tipologia dos cordéis que contempla traços ainda não evidenciados pelas sistematizações de cunho erudito, tais como as elaboradas por Júlio Caro Baroja (1959), Cavalcanti Proença (1964), Orígenes Lessa (1955) e outros. Dentre os tipos de folhetos por ele descritos, temos os de conselhos, de “eras” de santidade, de “corrução”, de cachorrada ou de descaração, de profecias, de gracejos, de acontecidos, de carestia, de exemplos, de discussão, de pelejas, de bravuras, de ABC, de Padre Cícero, de Frei Damião, de Lampião, de Antonio Silvino, de Getúlio, de política, de safadeza e folhetos de propaganda (SOUZA, 1976, p. 14). É interessante notar que tal classificação propõe-se a reproduzir fielmente a terminologia e a linguagem dos próprios poetas populares, de modo que a ideologia destes artistas acaba sendo, de maneira implícita, revelada por este trabalho.

Embora delimitadas por componentes temáticos distintos, estas classes de folhetos convergem para um ponto em comum, pois cada uma delas veicula um discurso que, em suas entrelinhas, busca refletir os aspectos da cultura nordestina, facetas que se deslocam desde a instância dos oprimidos até as esferas de poder, enfocando, assim, questões relativas à fome, à seca, à exploração e, também, à religiosidade.

De tal sorte, verifica-se que se, por um lado, as histórias relatadas nos cordéis podem, mediante um mecanismo de projeção, fazer com que o trabalhador rural se identifique com os

heróis das narrativas, ajudando-lhe a suportar as condições de vida a que está exposto, por outro, é importante mencionar que as mesmas histórias carregam em seu bojo uma visão bastante conservadora dos valores da moral católica e da sociedade patriarcal, tais como o código de honra, lealdade e valentia (LESSA, 1955, p. 82).

Neste sentido, observa-se que a linguagem dos folhetos apresenta, em geral, um pano de fundo didático-moralizante, cujo objetivo é prover “ensinamentos” ao povo. Esta função doutrinária atribuída aos cordéis pode ser vista como um dos motivos pelos quais raramente são produzidos romances obscenos ou contendo elementos pornográficos, temas não condizentes com a ética cristã e, portanto, estigmatizados nesse contexto cultural. A propósito, ressaltamos que certas passagens de *A pedra do reino* sedimentam, em sua estruturação, o espírito conservador dos princípios ideológicos da tradição folhetesca.

Em suma, até o presente momento buscamos esclarecer alguns pontos importantes que dizem respeito à formação e à evolução da tradição folhetesca no Nordeste brasileiro, visando, desta forma, destacar os principais aspectos de tal modalidade literária para, assim, compreendermos melhor como se processa o intertexto paródico entre os elementos provenientes do cordel e a obra de Ariano Suassuna.

Levando em consideração o papel desempenhado pela cultura popular no fazer literário de Suassuna é que tecemos, em seguida, um comentário acerca de suas concepções estéticas para, a partir delas, observar a razão pela qual tanto ele quanto vários outros artistas, membros do chamado Movimento Armorial, são motivados a tomar esse legado cultural como fonte de inspiração para suas obras.

1.3 A cultura popular e os ideais estéticos de Suassuna

Conforme enfatizamos, o conceito de “cultura popular” formulado por Ariano Suassuna reporta ao ideal romântico, na medida em que pretende encontrar nas “tradições” o substrato de uma “autêntica” cultura nacional. Desta forma, percebemos que na visão do autor, a noção de cultura popular está intimamente vinculada à questão da nacionalidade. Entretanto, algumas das particularidades do seu propósito estético suscitam polêmicas entre os críticos.

Para Silviano Santiago (1974, p. XIV), o nativismo de Suassuna encontra-se em um patamar de equilíbrio com relação às demais produções de cunho nacionalista, não sendo, portanto, nem tão *estreito* como o dos que pregam um ufanismo de portas fechadas, nem tão *aberto* como o dos que professam uma constante dívida, na construção do brasileiro, ao alienígena. Assim sendo, verifica-se que tanto seu romance quanto as demais obras do referido autor propõem enquadrar o brasileiro no imaginário ibérico-sertanejo de nossa cultura. Eis o momento em que se sobressai o papel da cultura popular em seu projeto artístico.

Em virtude da tentativa de plasmar a identidade nacional através dos moldes oriundos das “raízes populares”, Suassuna resgata em seu fazer estético os elementos provenientes do folclore, da literatura de cordel e de toda tradição oral. Para o escritor, a arte popular brasileira era discriminada tanto pelos meios acadêmicos quanto pelos partidários esquerdistas. De acordo com Suassuna, os meios oficiais e acadêmicos marginalizavam a cultura popular “porque nela estavam presentes os elementos negros e vermelhos da cultura brasileira” (*apud* DIDIER, 2000, p. 40). Os “sectários” de esquerda, por sua vez, eram criticados pelo escritor por causa do interesse que tinham em limitar a liberdade de criação dos artistas populares, buscando enquadrá-la em modelos preestabelecidos.

Em torno destas circunstâncias, Suassuna sugere um caminho para a arte e a literatura brasileira: o da *integração* cultural. Deste modo, o autor pretende trilhar este caminho a princípio, buscando e desenhando aquilo que seriam as “tradições populares brasileiras” para, em seguida, uni-las com os elementos eruditos. Cabe ressaltar que mesmo inspirando-se nas “raízes tradicionais”, Suassuna pretende construir uma arte universal, que, concomitantemente, retrate o microcosmo da realidade cultural luso-brasileira e da América Latina. A respeito desta colocação, Santiago enfatiza que:

Essa seria uma das diferenças básicas entre a obra de Suassuna e a dos outros romancistas do Nordeste, pois em Suassuna não existe a intenção de se fazer um levantamento artístico-sociológico da região nordestina, dentro dos moldes da escola naturalista, mas antes busca ele uma recriação poética do Nordeste através dos textos do romancista popular, graças aos folhetos da literatura de cordel. (1974, p. XIV).

Segundo as ponderações de Santiago, o intento de Suassuna em recriar poeticamente o Nordeste, conferindo-lhe uma dimensão universal que transgrida a mera representação “realista” da região nordestina, constitui-se como fator diferencial entre o autor paraibano e os demais escritores regionalistas emergentes após o manifesto pronunciado por Gilberto Freyre, no ano de 1926. Nesta declaração, Freyre (1976, p. 52) revela o surgimento de um grupo de intelectuais que se esforçam para promover a reabilitação de valores regionais e tradicionais das regiões brasileiras, sobretudo a do Nordeste. Posicionando-se contra a política republicana, em função do seu caráter separatista, o movimento regionalista propõe a instauração de

um novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se complementem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional. Pois são os modos de ser – os caracterizados brasileiros por suas formas regionais de expressão – que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de inter-relação que, ao mesmo tempo que amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano norte-riograndense, piauiense e até maranhense, ou alagoano ou cearense em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano (FREYRE, 1976, p. 55).

Como é possível notar, os regionalistas pretendem a inspiração de uma nova organização social, na qual as regiões – mais importantes que o Estado – logrem se complementar e se articular de modo ativo, configurando um novo “sistema”, capaz de

atender de modo mais preciso as necessidades políticas econômicas e culturais do Brasil. Tangenciando esta proposta freyreana, está a tentativa de se livrar a nação das “estrangeirices” que lhe têm sido impostas (FREYRE, p. 55). Embora reconheça a importância deste movimento para a valorização da cultura popular do Nordeste e apesar de compartilhar, em termos, com o pensamento regionalista de 30, Suassuna deles se afasta com relação ao modo pelo qual aborda a realidade nordestina:

Eles – os romancistas de 30 – são naturalistas. Eu não gosto de literatura psicológica, intimista neo-naturalista. Eu prefiro a tragédia e a comédia que são formas puras ao drama, que é a parte psicológica, mais burguesa mais intimista. Eu prefiro os extremos: as formas mais aristocráticas ou as mais populares. (*apud* FARIAS, p 62).

Em geral, os romances regionalistas tendem a produzir um retrato pretensamente objetivo da realidade nordestina, inserindo na estrutura romanesca elementos históricos e sociais, com o fim de conferir maior verossimilhança à obra. Suassuna, por sua vez, opõe à tendência neonaturalista do movimento regionalista o “espírito mágico” e épico dos folhetos populares e as formas barrocas da arte ibérica. Às formas burguesas, intimistas e psicológicas do drama, que apontariam, segundo Suassuna, uma certa disposição do romance regional idealizado inicialmente por Freyre, contrapõe a tragédia e a comédia, concebidas por ele como modalidades “puras” de arte por representar, respectivamente, a expressão mais aristocrática e a mais popular.

Quando, em seu discurso, Suassuna reitera “eu prefiro os extremos”, constatamos que a sua concepção de arte e literatura brasileira é formulada a partir de uma perspectiva dicotômica, dentro da qual cosmopolitismo *versus* regionalismo, tradicional *versus* vanguarda, recriação poética *versus* tendência neonaturalista, popular e aristocrático *versus* formas intimistas e burguesas instauram-se como pilares que sustentam o seu ideário. A reverência às formas aristocráticas e populares, edificadas à luz da “unificação cultural” e do enfoque “mágico”, implica em uma exaltação dos valores artesanais do mundo rural sertanejo e da cultura popular, considerados pelo autor como expressões mais “puras” da cultura

brasileira, em contraposição aos valores industriais e burgueses dos centros capitalistas hegemônicos.

A concepção de cultura popular como “autenticidade” que se opõe aos valores da civilização industrial é defendida por Suassuna de maneira explícita em vários artigos. No artigo “A arte popular no Brasil” (1969), o escritor explicita que a

cultura popular é feita pelo povo, pelo ‘quarto estado’ [...]. É o conjunto dos espetáculos como o ‘bumba-meu-boi’, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornatos, das bandeiras e dos estandartes – enfim, de tudo o que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização européia e industrial, é por isso mesmo mais peculiar e singular. (*apud* FARIAS, 2006, p. 64).

Neste sentido, observamos que, ao se contrapor à sociedade industrial capitalista e, conseqüentemente, ao imperialismo, o escritor paraibano nega com veemência as influências estrangeiras que dizia estarem presentes nos movimentos artísticos de vanguarda brasileira. Esta é, pois, uma das posições polêmicas do pensamento estético de Suassuna. Maria Thereza Didier (2000, p. 44) aponta a presença de artigos publicados pelo *Jornal do Commercio* em que a postura defendida pelo escritor é em si contraditória. Em um dos textos, datado do dia 29 de dezembro de 1974, observa-se o paradoxo expresso entre as posições teóricas de Suassuna e a sua prática: o autor recusa receber as influências internacionais, mas não se nega a “buscar” – não apenas receber – os influxos ibéricos do passado que também, de certa forma, não deixam de ser frutos de uma imposição cultural.

Para Ariano Suassuna, nem tudo o que era estrangeiro era “estranho”. Neste caso, as influências ibéricas são consideradas como elementos fundamentais para o desenho dos matizes da cultura brasileira, formada pela miscigenação racial. Deste ponto de vista, a identidade nacional encerrava-se no desenho da mistura entre brancos, negros e índios, de modo que a contribuição peninsular era tida como essencial para a definição do caráter nacional.

Verificamos que a visão do autor dialoga com o discurso de Sílvio Romero que, calcado em uma perspectiva naturalista e evolucionista, concebe a *nação* como o resultado da progressiva transformação das matrizes européias pela mestiçagem, como se pode constatar nos *Contos populares do Brasil* (1885) e em sua *História da literatura brasileira* (1888). Além disso, o pensamento de Suassuna reflete algumas das concepções de Gilberto Freyre que, igualmente influenciado pelas proposições de Romero, em *Casa-grande e senzala* (1933) reinterpreta e desloca o eixo racial para o cultural, recobrando com uma aura “positiva” a questão da miscigenação. Logo, é nítida a contribuição das idéias de ambos os estudiosos na formação do pensamento de Suassuna que, da mesma forma, assinala o pluralismo sincrético racial e cultural como a marca emblemática da cultura brasileira.

O intento de criar uma arte nacional fundamentada na fusão dos elementos populares e eruditos e na rejeição dos influxos estrangeiros – sem, contudo, discorrer acerca do colonialismo cultural e econômico – aponta para outra contradição presente nas idéias de Suassuna. Por diversas vezes, as críticas incidem sobre o caráter elitista de suas produções, visto que, embora se baseie em temas e técnicas da “arte popular”, seus escritos apresentam uma linguagem hermética, capaz de ser desfrutados apenas por um círculo restrito de intelectuais. *A pedra do reino* é um exemplo ilustrativo do cerne destas discussões. Mesmo assimilando em sua estruturação os aspectos da literatura de cordel, tal romance, ao contrário dos folhetos, não se destina a um público leigo, mas a determinados leitores capazes de fruírem a beleza do folclore nordestino mediante o tratamento requintado que o escritor paraibano lhe confere.

Deste modo, indo ao encontro das palavras de Georg Rudolf Lind (1974, p. 29), notamos que o leitor ideal desta obra deveria carregar consigo alguns atributos peculiares, entre eles, ser brasileiro e interessar-se pelas raízes populares de nossa cultura e pelos aspectos de sua brasilidade; além disto, mostrar-se, dada à sua formação literária,

suficientemente distanciado do típico público consumidor de folhetos de cordel para, assim, ter a possibilidade de avaliar a dimensão estética que estes ocupam em tal narrativa. Seria, pois, este distanciamento uma condição previamente necessária para que o leitor ideal percebesse como o escritor transfigura a literatura de cordel em seu texto, dando-lhe novas dimensões poéticas.

Além da crítica ao caráter hermético e elitista dos textos de Suassuna, convém mencionar as divergências apontadas pelo escritor pernambucano Jomard Muniz de Britto (*apud* DIDIER, 2000, p. 47) a propósito do resgate da cultura popular como essência do “espírito nacional”. Para Britto (*apud* DIDIER, 2000, p. 47), o discurso da valorização dos antepassados culturais em detrimento de tudo aquilo que vinha de novo, empobrecia a compreensão da cultura brasileira. Deste modo, o escritor revela o seu desacordo com a argumentação que privilegia as expressões realizadas no Nordeste, à margem das influências cosmopolitas, como matrizes da cultura nacional, considerando este ponto de vista como parte de um discurso arcaizante e medievalista. Assim, Britto considera que os pensamentos que localizam na região nordestina as bases autênticas da nossa cultura, parecem estar configurados sob a forma de compensação, cuja finalidade é colocar em evidência as potencialidades culturais de um espaço privado da supremacia econômica e política. Portanto, as críticas tecidas por Britto atingem também a postura de Suassuna, para quem a cultura popular nordestina é concebida como a representação simbólica de resistência à racionalização da sociedade industrial, cujas imposições tendem a corromper e a sufocar a espontaneidade existente no passado.

Com efeito, é possível constatar que, dentro do conservadorismo de Ariano Suassuna, a noção de autenticidade aparece sempre associada à espontaneidade do povo, visão que prescreve uma distinção entre o caráter intuitivo do artista popular em oposição ao caráter normativo do artista erudito, sempre “preso” às convenções. Neste sentido, observamos que as

imagens que relacionam o “popular” à espontaneidade muitas vezes o ligam à idéia de “primitivo”, originário e “infantil”, segundo assinala Didier (2000, p. 72).

Esta associação parece estar vinculada aos próprios princípios românticos que sustentam o discurso de Suassuna. A propósito, Renato Ortiz (1992, p. 23) chama atenção para o pensamento de Herder, filósofo que introduz uma distinção entre “poesia da natureza” e “poesia de cultura”. A primeira teria um cunho intuitivo, constituindo-se como parte de uma sabedoria que não se adquire com o conhecimento formal e, portanto, capaz de resistir aos impactos dos processos civilizatórios. A ela correspondem a tradição oral, as lendas, os mitos, as canções etc. Já a segunda, a “poesia culta” se notabilizaria por apresentar um caráter individual e reflexivo. Por derivar da inteligência, esta se afastaria da intuição e da leveza espontânea. É evidente, portanto, como as concepções estéticas do escritor paraibano dialogam com esta tese herderiana.

Não por acaso, em *A pedra do reino*, as seqüências narrativas mais impregnadas por uma atmosfera saudosista, são aquelas que retratam o passado, ou seja, a infância do narrador Pedro Dinis Ferreira Quaderna. Elaborada desde uma focalização romântica, na qual o indivíduo e o ambiente formam um todo orgânico, e a partir de uma linguagem que busca incorporar, na prosa, a musicalidade da poesia, as passagens referentes à mocidade do protagonista apresentam uma série de recursos poéticos que, conforme apontaremos no segundo capítulo do trabalho – tendem a representar o caráter “espontâneo”, “intuitivo” e “infantil” das manifestações populares, em oposição ao rigor acadêmico.

Eis, portanto, esboçados os pontos centrais – e ao mesmo tempo polêmicos como pudemos observar – do pensamento estético de Ariano Suassuna. Aproximando-se dos ideais propagados pelo romantismo, o autor formula um conceito peculiar de “cultura brasileira”, tomando-o como base para a elaboração daquilo que denominou a “verdadeira” arte brasileira e universal. Assim, partindo da união entre elementos populares e eruditos, o escritor

paraibano idealiza a elaboração de uma estética que, além de valorizar as expressões artísticas do “Povo, do quarto estado” (*apud* FARIAS, p. 59) – concebidos como emblemas da nacionalidade brasileira –, possibilita também que esta se instaure como uma forma de resistência às imposições “cosmopolitas” e “estrangeiras” resultantes de um imperialismo cultural.

Logo, é importante salientar que as concepções do escritor paraibano não se restringem a um ideal solitário. Motivados por este mesmo afã, em 1970, intelectuais pernambucanos reúnem-se e organizam, sob a coordenação do próprio Ariano Suassuna, aquele que ficaria conhecido como o Movimento Armorial, sobre o qual trataremos no tópico a seguir.

1.4– O Movimento Armorial e seus pressupostos

De acordo com Idelette M. F.dos Santos (1999, p. 21), é no dia 18 de outubro de 1970, em meio a um concerto da recém-criada Orquestra Armorial e uma exposição de artes plásticas, ambos os eventos organizados pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade de Pernambuco, que Ariano Suassuna pronuncia um discurso através do qual apresenta à platéia aquele que viria a se constituir como o *Movimento Armorial*.

Fundado pelo próprio escritor paraibano, esse movimento notabiliza-se por reunir poetas, gravadores, músicos, pintores, atores de teatro, ceramistas, bailarinos, em um mesmo projeto cultural, cuja pretensão é integrar diferentes modalidades artísticas, com vistas à

produção de uma arte brasileira “original” e “autêntica”, apoiada, principalmente, nas raízes populares nordestinas.

É válido observar que os membros do grupo afirmam o primado da criação sobre a teoria, isto é, a arte armorial desenvolve-se muito antes da proclamação do movimento em si. Deste modo, verifica-se que foram as obras, as práticas artísticas e literárias, os encontros e as amizades entre os artistas que possibilitaram a conceituação da “armorialidade”. Eis, portanto, um dos aspectos que diferenciam este projeto dos demais movimentos artísticos que, em geral, costumam nascer a partir da declaração de um manifesto, ao qual se tenta depois concretizar.

Apesar da dinâmica de sua formação mostrar-se contrária à maioria dos movimentos, o grupo armorial aparece bem delimitado no tempo e no espaço, situando-se em uma época e em um lugar determinados. Distinguindo-se por rejeitar abordagens globalizantes e precursores, as manifestações armoriais limitam-se aos autores vivos, que tematizam o espaço cultural do sertão nordestino. Com efeito, observa-se que quase todos os artistas armoriais são naturais dos Estados que Suassuna denomina como o “coração do Nordeste”, ou seja, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Além disso, nota-se que, oriundos de famílias abastadas e grandes proprietários de terra, estes expoentes do movimento armorial também passaram a maior parte da infância no sertão, no agreste ou na zona da mata, mantendo, assim, um estreito contato com a natureza e as tradições populares rurais, cujas lembranças são conservadas mesmo que vivam, já na fase adulta, em Recife, cidade considerada a capital intelectual e econômica do Nordeste.

Segundo Idelette dos Santos (1999, p. 38), o grupo dos armorialistas, em função da faixa etária de seus membros e da data de publicação, exposição ou representação da primeira obra, pode ser dividido em duas gerações. A primeira, de 1945, organizada em torno de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, junto com os artistas plásticos Francisco Brennand e

Gilvan Samico; e a segunda, de 1965, composta por jovens artistas iniciantes, entre eles Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Antônio José Madureira, Miguel dos Santos e Ângelo Monteiro.

A adoção do termo “armorial” para designar o movimento também foi alvo de inúmeras interpretações e contra-sensos por parte dos críticos. Antes de se tornar um adjetivo, “armorial” integrava a classe dos substantivos, referindo-se, em português, a uma coletânea de brasões da nobreza de uma nação ou de uma província. Logo, constata-se que, ao passar a qualificar os pressupostos estéticos de um grupo de artistas, a expressão adquire novas conotações. Com o fim de esclarecer o porquê da escolha, Suassuna elabora um texto intitulado *O Movimento Armorial* (1974), no qual tenta dar conta desta e de outras questões que dizem respeito a esse projeto cultural por ele organizado.

Neste livro, o escritor revela algumas razões que justificam a escolha do vocábulo. A primeira, por apreciar a musicalidade intrínseca à sua forma, pois, segundo ele, “armorial” é uma palavra que canta; o outro motivo reside no fato deste remeter-se explicitamente à heráldica, mas a partir de um enfoque plástico, ou seja, por associá-lo aos esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos dos brasões ou das bandeiras; e, por fim, uma terceira explicação para o nome do movimento liga-se a uma das funções do termo “armorial”, visto que este servia, ainda, para caracterizar os “cantares” do romanceiro e os toques de viola e rabeça dos cantadores, por seus tons ásperos, agudos e arcaicos. Contudo, esta terceira acepção é bem pouco conhecida e raramente empregada.

Partindo destas considerações, Suassuna expande o sentido concreto do termo, estendendo-o ao conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras do povo, ou seja, converte-o em uma forma de referência às várias representações simbólicas da identidade de um grupo ou de uma nação. Assim sendo, Idelette dos Santos (1999, p. 26) observa que o vocábulo “armorial”, em etapas sucessivas, vai perdendo a sua conotação histórica e social

para se converter em emblema sonoro e visual, popular e brasileiro, de uma arte idealizada pelo autor paraibano e outros artistas nordestinos.

A pesquisadora distingue três fases ao longo do percurso percorrido pelos artistas do Movimento Armorial. A princípio, destaca-se uma *fase preparatória*, datada de 1946 a 1969, fase em que o trabalho de Suassuna está totalmente voltado para o teatro. Nesta época, ele se sobressai por participar ativamente de dois grupos teatrais que, posteriormente, contribuem de modo incisivo para o seu reconhecimento perante a crítica literária, o *Teatro do Estudante de Pernambuco* (TEP), em 1945, e o *Teatro Popular do Nordeste* (TPN), em 1960. Em termos gerais, pode-se afirmar que através destes trabalhos, Suassuna e os demais atores deram início a um processo de descoberta e sensibilização dos artistas e do público nordestino com relação à cultura popular, difundindo a idéia de se construir uma obra de arte brasileira, tomando como apoio os aspectos da cultura popular.

Já a segunda fase, denominada *fase experimental*, compreendida nos anos de 1969 a 1975, é o momento no qual se observa a sensível evolução criadora dos escritores e artistas que, concretizando seus ideais, concedem vida e forma ao movimento. É válido frisar que, em 1971, portanto, em meio a esta etapa, Suassuna lança *A pedra do reino*, obra tida como emblema do grupo armorial, conforme demonstraremos a seguir.

Por fim, temos o terceiro e último período, a chamada *fase romançal*, que tem seu início demarcado por Suassuna em 18 de dezembro de 1975, dia em que a *Orquestra Romançal Brasileira* realiza sua primeira apresentação ao público no Teatro Santa Isabel, em Recife. O termo, que nomeia esta etapa, possui um sentido ambíguo, referindo-se não só à língua falada popularmente na Idade Média, em oposição ao latim clássico, como também aos *romances* cantados em versos heptassílabos, com assonância nos versos pares e ímpares livres. Conforme assinala Idelette dos Santos (1999. p. 31), “romançal” designa mais que uma etapa do Movimento Armorial, pois traduz uma redução do seu campo de atuação para melhor

defini-lo, livrando-o, assim, dos prejuízos gerados pelas polêmicas em torno do vocábulo “armorial”. Além disso, a nova designação reafirma o vínculo deste movimento com a cultura popular, modelo primordial de sua criação.

É relevante notar que, ao se referir ao romanceiro popular como matéria-bruta para a recriação artística armorial, Suassuna nunca o separa das danças dramáticas e festas que lhe caracterizam. A propósito desta colocação o escritor paraibano enfatiza:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (Literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro (*apud* VASSALO, 1993, p. 25).

Tomando como base esta consideração, é pertinente afirmar que a arte armorial revela em suas linhas gerais a confluência de diversas práticas culturais, entre elas a dos folhetos, das músicas produzidas por instrumentos típicos, das xilogravuras e, ainda, das artes e espetáculos populares. Ao importar para sua poética todos os componentes do romanceiro popular nordestino, conseqüentemente, as obras armoriais herdaram dele o seu espírito “mágico”, cuja manifestação é sentida tanto nos folhetos que narram as maravilhosas aventuras de animais encantados como também é captado nas festas e encenações de espetáculos populares, onde o ouro, a prata e as pedras preciosas que ornaram as roupas suntuosas das personagens são, na realidade, pedaços de metais e vidros coloridos. Mesmo nestas condições, os ornamentos não perdem seu valor, pois ao contrário dos “verdadeiros” usados pelos ricos, estes possuiriam uma quantidade maior de sonho humano, segundo afirma Suassuna (SANTOS, 1999, p. 35).

Cabe ressaltar que o espírito “mágico” característico da arte armorial é constantemente acusado por disfarçar e mascarar as circunstâncias sócio-políticas da região nordestina. Suassuna defende sua postura ao reiterar que o Movimento Armorial empreende a representação do Nordeste brasileiro mediante um ângulo diferenciado das demais manifestações, partindo, então, de um enfoque que procura iluminar tanto os aspectos

violentos e ásperos como também os traços mais inusitados e brejeiros de tal contexto, conforme notamos nas seguintes palavras de Suassuna acerca do seu mundo literário:

É, portanto, um mundo de reis, cangaceiros, loucos, bispo, heróis, diabos, juízes de togas negras e vermelhas, dançarinas, palhaços, pícaros, valentões falsos e verdadeiros, de máscara de couro ou tatuadas no rosto, de guerreiros brancos, negros e vermelhos e mestiços, de reis, de magos e pastores [...] onde se ouve a corneta do diabo e onde brilha a estrela do Cristo - o cachorro de Deus. Será um mundo apalhaçado, violento e que parecerá mesmo, aos olhos refinados, elementar, pouco interior, e pouco profundo. (*apud* SANTOS, 1999, p. 36).

Eis um breve quadro descritivo do universo ficcional do escritor paraibano que traduz os seus ideais armoriais. Através desta passagem, Suassuna tenta demonstrar que a realidade sertaneja está presente nas composições do Movimento Armorial, contudo, esta mesma circunstância empírica, por ser recriada de acordo com moldes da poética do romancista, é captada a partir de uma perspectiva mística que tende a privilegiar suas múltiplas facetas, desde as mais inóspitas até as mais atrativas e encantadoras. Este, como já ponderamos, é o ponto que distingue a estética armorial dos princípios neonaturalistas presente na arte regionalista de 30.

Entretanto, se lembrarmos que Suassuna, assim como os demais artistas integrantes do movimento armorial visam a uma arte que se configure como resistência a uma ordem vigente, no caso a sociedade capitalista do século XX, é possível inferir que o modo pela qual a realidade é transfigurada na arte armorial – ou seja, desde uma perspectiva medievalizante, permeada pela atmosfera mágica dos folhetos de cordel e das demais expressões populares – corresponde ao intento de se chegar a uma representação mítica do espaço nordestino, onde tanto os fazendeiros sertanejos, os vaqueiros quanto os senhores de engenho passam a ser descritos como fidalgos medievais, reis ou cavaleiros, convivendo em um universo carnalizado e festivo em que o riso e a dor, a vida e a morte, o rico e o pobre, o popular e o erudito configuram-se como face de uma mesma moeda.

Este artifício conciliador que, por um lado, tem por objetivo atenuar a violência e a opressão subjacentes à estrutura agrária patriarcal do Nordeste, imprimindo-lhe uma dimensão

poética e, por outro, enaltecer os aspectos culturais peculiares de tal região, parece revelar a postura conservadora dos artistas armoriais – incluindo Suassuna – em oposição às transformações sócio-políticas que sinalizam a transição da sociedade brasileira da estrutura rural e oligárquica para a estrutura urbana e industrial. Neste sentido, a representação da “realidade” formulada por este grupo de artistas parece revelar também uma atitude saudosista em face da perda da hegemonia das elites oligárquicas rurais diante do processo modernizador que, conforme vimos, desde fins do século XIX, transfere o poder outrora situado nas províncias do norte do país para a região centro-sul, relegando as primeiras a uma condição de abandono e isolamento por parte da nova corte imperial.

Em suma, é cabível assinalar que a estética armorial, tendo em vista a elaboração de uma obra nacional e erudita construída, principalmente, com o material fornecido pelo imaginário folclórico, acaba por promover de maneira incisiva a revelação do mundo artístico popular da região nordestina e, ainda, dos influxos ibéricos medievais que o permeiam. Assim, na construção desta arte, a qual denominou de brasileira, o escritor paraibano resgatou e recriou, junto com outros artistas, parte da oralidade e da iconografia sertanejas.

Além destas considerações sobre suas tendências estéticas, é válido observar que, com o intuito de agenciar o intercâmbio entre vários artistas, bem como entre as diferentes manifestações artísticas, a arte armorial elege o folheto de cordel como a bandeira emblemática do movimento, justamente por considerá-lo como ponto de convergência de três modos de expressão – o literário, o plástico e o musical – que a cultura letrada teria separado e fragmentado em disciplinas estanques e diferenciadas entre si. Assim, nota-se que o folheto corresponde aos objetivos armoriais por conjugar a via literária, teatral e poética, em função de seus versos e narrativas; a via das artes plásticas em decorrência das xilogravuras que ilustram as capas dos cordéis; e, também, a via musical que, em virtude dos cantos e das

músicas que acompanham a leitura-interpretação do cordel, termina por recuperar a tradição da poesia oral.

Em se tratando dessa labuta pela elaboração de uma arte que represente uma essência, é importante frisar que os trabalhos dos artistas deste movimento, norteando-se pelas idéias de Suassuna, também visam promover, de maneira harmônica, a união de noções paradoxais entre si. A presença deste aspecto é justificado por Suassuna em sua tese de livre docência, *A onça castanha e a ilha Brasil* (1976), na qual explica que um dos traços mais singulares que marca a cultura brasileira é a sua tendência unificadora de contrários. Em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, o escritor defende que “a idéia de harmonia em arte, tem que ser aprofundada até a união de contrários”, pois esta seria a grande lição da corrente tradicional brasileira, desde o barroco colonial e mestiço até os dias atuais. E conclui:

Se sou receptivo a todas as dissonâncias, é que trago dentro de meu sangue essa característica popular, brasileira e barroca, de união harmônica de termos antimônicos, amor da natureza e amor da morte, elementos clássicos e românticos - principalmente o humorismo romântico, marcado pela demência e pela morte - o flamejante selvagem, unido à sobriedade, o monstruoso e o medido, o movimento de loucura e o hierático, o real e o mítico, o universo desmedido e coleante da natureza opondo-se às geometrias dos homens. (*apud* DIDIER, 2000, p. 175)

Conforme percebemos pelas palavras do autor, a estética armorial busca produzir uma arte que se aproprie da união de valores tidos como díspares, com o fim principal de representar a profundidade *contraditória* e *castanha* da própria cultura popular brasileira. Esta é, então, a justificativa plausível para uma característica bastante evidente nas práticas artísticas dos ativistas deste movimento, as quais deixam transparecer permanentemente a justaposição de elementos opostos, em especial, entre os eruditos e os populares, o moderno e o arcaico, entre outros termos paradoxais.

Após esboçar as características mais gerais a respeito dos valores que se circunscrevem na concepção estética de tal grupo, Idelette dos Santos (1999, p. 38) considera que a busca da “armorialidade”, em síntese, apóia-se sobre três elementos fundamentais notados como pontos de convergência e preocupação constante dos artistas e das obras

armoriais. O primeiro aspecto em comum é a tendência em conceber a literatura popular do Nordeste como modelo poético e via privilegiada de criação de uma arte nacional, universal e erudita; o segundo, evidencia-se pela freqüente disposição em recriar a literatura oral; e, finalmente, a preocupação em promover a integração entre as diferentes modalidades artísticas.

Por promover a associação das diferentes formas artísticas – texto, voz e imagem –, o teatro é encarado por Suassuna como expressão maior do Movimento Armorial, podendo ser considerado como a arte representativa de sua evolução, desde a fase da preparação até o período romançal. Contudo, em uma entrevista datada de 1971, após frisar a importância da criação teatral, ressaltando as qualidades de sua objetividade e a sua permanente possibilidade de recriação, o escritor paraibano afirma ser na literatura em prosa que a arte armorial se realiza plenamente. O autor orienta-se, pois para esta forma de manifestação artística “porque algumas das coisas que tinha no meu mundo interior não estavam cabendo em peça de teatro” (*apud* GUERRA, 1971, p. 101). Desta maneira, explica-se o motivo pelo qual o poeta-dramaturgo opta, em determinado momento de sua trajetória, por se dedicar ao mundo da narrativa, espaço onde finalmente teria a oportunidade de escrever sem se preocupar com os cortes necessários à encenação teatral.

Em torno destas circunstâncias, Suassuna havia iniciado sua produção romanesca em 1956 com a publicação de *A História de amor de Fernando e Isaura*, mas somente em 1971 é publicada aquela que seria tida como a sua grande obra-prima, ou seja, *A pedra do reino*. Conforme vimos destacando até o momento, esta narrativa notabiliza-se por conjugar em sua estrutura os principais critérios propostos pela arte armorial, de maneira que passa a ser considerada como porta-bandeira do movimento, representando, assim, os seus ideais.

1.5 A *pedra do reino* e o Movimento Armorial

A *pedra do reino*, cujo subtítulo genérico apresenta-se como *romance armorial popular brasileiro*, preenche o papel de modelo literário e cultural para o Movimento Armorial, servindo, inclusive, como fonte de inspiração para muitas composições musicais, poemas, quadros e peças teatrais. Isto se dá porque sua estrutura narrativa busca conjugar os principais elementos propostos por este grupo de artistas, conforme mencionamos anteriormente. Em outros termos, a elaboração estética deste romance deixa transparecer a tentativa de se criar, a partir dos elementos populares de nossa literatura, uma nova forma de expressão, cuja pretensão é representar as contraditórias facetas do povo *castanho* brasileiro.

Na esfera destas considerações, percebemos que no romance de Suassuna há uma recriação do imaginário popular nordestino, principalmente, por conta da constante presença da literatura de cordel em sua estruturação. Notamos que é dos *romances* e dos *folhetos* provenientes da tradição popular que o escritor paraibano retira grande parte dos temas recorrentes em sua narrativa.

Destarte, verificamos que estes elementos populares, por sua vez, são deslocados de seu meio periférico de circulação para serem transpostos ao âmbito da cultura letrada, espaço onde passam a conviver com componentes próprios de uma literatura clássica e erudita. Assim, por este mecanismo de transposição, já podemos sentir o primeiro aspecto da disposição unificadora de noções paradoxais, muito comum nas produções armoriais, também inserido no cerne do processo de edificação da obra de Suassuna. Deste modo, além da integração entre o popular e o erudito, constata-se igualmente a tentativa de síntese entre o contemporâneo e o medieval, o conservador e o liberal, o nacional e o importado, entre outros traços opostos entre si.

É interessante observar que este processo de justaposição entre conceitos díspares, a princípio pode ser concebido como um mecanismo de universalização dos componentes regionais que permeiam a tessitura romanesca de *A pedra do reino*, na medida em que estes são tratados com o requinte estético dos clássicos. Não obstante, em um segundo momento, ao se levar em consideração as tensões geradas em função deste procedimento unificador, é pertinente assinalar que esta mesma operação enseja, na estrutura interna da narrativa, uma espécie de questionamento ao convencionalismo artístico, o que, amiúde, resulta na quebra ou na inversão de valores hierárquicos rigidamente estabelecidos por concepções de determinadas vertentes da crítica literária. Em geral, a subversão e a ruptura das antigas normas engendram o riso manifestado nas diversas camadas da tessitura do romance.

Entretanto, os traços que permitem relacionar esta narrativa aos princípios estéticos perseguidos pelo grupo armorialista não se reduzem somente à presença do substrato popular como motivo para a criação de um texto culto e representante da cultura brasileira. Outros critérios sancionados por este pensamento são encontrados no romance como, por exemplo, o empenho do escritor em recriar poeticamente toda a oralidade sertaneja. Deste modo, se o examinamos com certa acuidade, é pertinente apontar que o acervo oral inerente aos gêneros da literatura popular – tais como o mito, a lenda, o caso, a anedota, a cantiga, entre outros - é reinventado no nível do discurso do narrador e na construção de algumas outras personagens da obra.

Com efeito, ao assimilar no interior da trama estas diversas modalidades da literatura oral, estas acabam manifestando, no plano da enunciação, peculiaridades inerentes à língua falada. A oralidade transfigurada ao longo da diegese pode ser constatada tanto a partir da recorrência de signos propositalmente, como por exemplo, as palavras “prinspo” (príncipe) e “soterranho” (subterrâneo), as quais visam à reprodução de formas populares, quanto em determinadas construções sintáticas, típicas do ato da fala.

Além destes aspectos, cabe-nos salientar outra tendência armorial passível de ser observada na estruturação de *A pedra do reino*: a relação estabelecida entre o texto literário e a imagem que o acompanha. Neste sentido, é importante retomar que, de acordo com as concepções estéticas deste movimento, a ilustração está sempre vinculada ao texto em si, de modo que a união destes dois componentes resulta na formação de um conjunto inseparável, onde o primeiro se converte em uma espécie de prolongamento do segundo.

Com base nestas considerações, notamos que todas as gravuras inseridas na narrativa não funcionam apenas como mero ornamento, mas parecem refletir a concretização, em nível plástico, do próprio imaginário esboçado pelo narrador Quaderna, para quem o mundo se apresenta como uma “larga estrada sertaneja, um Tabuleiro seco e empoeirado, onde, por entre pedras, cactos e espinhos, desfila o cortejo luminoso e obscuro dos humanos — Reis, valetes, Rainhas, cavalos, torres, Curingas, Damas, peninchas, Bispos, ases e Peões” (SUASSUNA, 2005, p. 241). A leitura da obra, por sua vez, termina revelando que as gravuras nela disseminadas, estando ligadas ao discurso narrativo, buscam igualmente incorporar em sua composição, toda a matéria iconográfica expressa pelos signos verbais ao longo da prosa do narrador, conforme veremos adiante.

Além disso, é importante mencionar ainda que, além de estar atrelada ao registro lingüístico, a iconografia esboçada na narrativa transfigura o sentido simbólico veiculado pelo próprio conceito do termo “armorial”. Como vimos, Suassuna opta por batizar o seu movimento com essa expressão justamente por associá-la, desde um ponto de vista plástico, às insígnias da heráldica. Deste modo, o escritor promove a expansão do significado primordial deste vocábulo, o qual acaba se convertendo em símbolo sonoro e visual, popular e brasileiro de sua arte. Logo, é possível observar que o universo ficcional de *A pedra do reino* é permeado por estas imagens tipicamente armoriais, codificadas, principalmente, nas cores

festivas e no brilho metálico dos brasões, escudos e estandartes, por meio das quais se busca a reconstrução emblemática da própria identidade do povo brasileiro.

Desta maneira, é possível constatar como *A pedra do reino* assimila em sua estruturação os principais valores postulados pelo Movimento Armorial. No âmbito destas considerações, cabe mencionar a relevância do narrador Quaderna. Conduzindo o relato da trama em primeira pessoa e detendo total controle sobre os eventos narrados, esta personagem é considerada por muitos críticos como o alter-ego de Ariano Suassuna, na medida em que representa metaforicamente os ideais deste autor ao longo do enunciado. É, pois, em função da atuação deste narrador que muitos dos pressupostos da estética armorial passam a ser ficcionalizados no discurso romanesco. Sobre o importante papel desempenhado pelo protagonista Quaderna, trataremos adiante em meio à análise da narrativa.

2. O intertexto paródico: *A pedra do reino* e a literatura de cordel

Após a leitura de *A pedra do reino*, é possível notar a presença da literatura dos folhetos e dos romances de cordel em sua elaboração, desdobrando-se em seus vários níveis estruturais. Com efeito, Georg Rudolf Lind (1974, p. 36) assinala que se eleva a nada menos do que trinta e sete o número de romances populares que aparecem, parcial ou integralmente, citados ao longo da narrativa suassuniana. Observa-se que, em geral, tais citações cumprem as mais variadas funções no interior da estrutura romanesca. Ora surgem como complemento à descrição de uma ou outra personagem; ora, podem funcionar como uma motivação às diversas festas sertanejas, freqüentemente mencionadas e descritas no decurso das ações. Servem como exemplo as cavalhadas, torneios organizados pelo narrador na véspera de Pentecostes, em Taperoá, que evocam as batalhas medievais entre cristãos e mouros, cujo enredo é baseado nos romances de *Carlos Magno e os doze pares de França*. Além disso, cabe ressaltar que uma série de folhetos e cantigas tradicionais contribui, igualmente, para explicar a iniciação de Quaderna – o narrador –, durante sua infância e adolescência, nas artes da cantoria popular.

Ainda com relação à constante presença dos textos populares na obra de Ariano Suassuna, é válido destacar novamente Idelette dos Santos⁸ que, em uma das etapas de sua

⁸*Em demanda da poética popular*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999, p. 146-147. Apoiando-se na teoria postulada por Antoine Compagnon (1979), a pesquisadora elabora uma espécie de *tipologia da citação popular*, demonstrando, deste modo, como se opera o procedimento da citação no interior da estrutura narrativa de *A pedra do reino*. Destarte, constata que na obra, coexistem citações de várias modalidades, entre as quais considera: a) as *citações-símbolo*, isto é, aquelas que mantêm uma tendência simbólica, em cuja alusão ocorre a redução ou o apagamento da referência autoral, de modo que a citação passa a assumir a função de signo poético, tal como é o caso do folheto de *Dona Silvana*, do *Romance da demanda do Sangral* etc; b) as *citações indiciais* que, por se apresentarem em situação de oralidade bastante próximas da possível *performance* original, mantêm a exatidão e a autenticidade do texto de transmissão oral, como é possível visualizar, por exemplo, com a menção ao *Romance d'A nau catarineta*, da cantiga *Ai, Valença! Guai, Valença!*, da *História de Roberto do Diabo*, entre outros. Estas citações desempenhariam o papel ilustrativo do texto, traduzindo-o numa linguagem mais “bela, verdadeira e poética” capaz de torná-lo mais perceptível ao leitor; c) as *citações-diagrama* que, por estabelecer um jogo ambíguo entre quem cita e o que é citado, tendem a ocultar as referências autorais, assumindo, assim, na narrativa suassuniana, uma posição original, retomada mais ou menos oficialmente como sendo uma enunciação própria do autor citante. Neste caso, aparecem sob três

pesquisa, examina como se dá o processo de alusão a inúmeros fragmentos de folhetos e romances mencionados ao longo de *A pedra do reino*, visando, com isso, compreender a função e o efeito que estas citações exercem no interior de sua estrutura narrativa. Em síntese, para a autora, a citação constitui-se como mecanismo básico para a criação da obra do escritor paraibano, uma vez que esta pretende ser a um só tempo síntese, antologia e recriação da memória cultural brasileira. Seria, pois, da súpula de vários textos que surgiria uma obra completa, repleta de significações e esteticamente ambígua, em virtude dos limites bastante movediços que separam as esferas da invenção e a das referências a textos pré-existentes.

Apesar da tentativa de se efetuar um levantamento dos principais aspectos folhetescos que permeiam a malha textual de *A pedra do reino*, não temos, contudo, o propósito de elaborar uma *tipologia da citação popular* conforme realizou Idelette dos Santos. Ao invés disso, pretendemos respaldar nossas investigações a partir de alguns pontos por ela levantados, com o fim de compreender como as citações dos textos populares destacadas em seu estudo, organizam-se no interior da narrativa, integrando-se aos demais elementos que configuram a tessitura romanesca. Assim, temos o intuito de verificar como os elementos da literatura de cordel são refuncionalizados no romance, oferecendo uma nova perspectiva de representação da realidade nordestina, distanciada das técnicas da arte naturalista.

Contudo, é bastante explícito que, em *A pedra do reino*, os textos populares não aparecem apenas sob a forma de citações, sejam elas literais ou livremente imitadas. Estes também podem ser percebidos ao longo da prosa do narrador, de modo que tanto as técnicas

formas: o texto apresentado como citação original, sendo na verdade profundamente transformado; o texto reescrito pelo autor citante, mas conservando as marcas da passagem da citação à enunciação própria, numa demonstração das fases da reescritura ao “plágio”; e, enfim, o texto em que citação e pastiche mesclam-se num conjunto inextricável, profundamente original. De uma maneira sucinta, é possível observar que Santos analisa os procedimentos de transposição dos textos de origem popular para o universo ficcional de *A pedra do reino* baseando-se no esquema de classificação das citações previamente estipulado por Compagnon. Entretanto, é importante ressaltar que a autora destaca, também, a recorrência de uma outra modalidade de alusão integrada na narrativa suassuniana, que não figura na tipologia postulada pelo crítico francês, ou seja, à correspondente ao texto “devorador” ou grafofágico, o qual, em outros termos, refere-se àquele que se alimenta, sobretudo, de todas as demais citações mencionadas, absorvendo-as e integrando-as com o fim de constituir um texto novo, esteticamente ambíguo e plurissignificativo.

como a temática e o estilo da literatura de cordel terminam por se manifestar nos diversos estratos do romance, desde seu campo semântico até seu plano formal propriamente dito. É, partindo, pois desta colocação que visamos demonstrar em nossa análise como os elementos da tradição literária popular integram a composição romanesca de Suassuna, revelando-se como instrumentos geradores de uma expressão artística autêntica que, além de atuar na ressignificação da imagem local do sertão nordestino, transpondo-a para uma dimensão mais universal, contribui para instigar a especulação acerca dos próprios princípios estéticos convencionalmente valorizados pelo cânone ocidental.

De acordo com as afirmações anteriores, consideramos que, de maneira geral, *A pedra do reino* aspira a uma espécie de reduplicação de um modelo literário pré-existente, ou seja, dos textos oriundos da tradição folclórica nordestina, posto que Suassuna os toma declaradamente como base para a composição de sua obra. No entanto, com o fim de colocá-lo em sintonia com a essência enigmática do universo narrativo, Suassuna oferece a este material um tratamento mais requintado capaz de modificá-lo e adaptá-lo à atmosfera da diegese. Assim, é possível notar que tais transformações conferem a estes elementos populares um novo *status* e um sentido mais amplo, na medida em que passam a integrar a estrutura de uma outra modalidade literária, no caso a romanesca. Com efeito, é pertinente ressaltar que, muitas vezes postos à margem pela crítica literária, os folhetos e romances de cordel, quando inseridos na estruturação da obra em questão, recebendo um tratamento estético mais aprimorado, acabam sendo transpostos para o âmbito da literatura letrada, alcançando desta maneira uma nova dimensão poética.

Desta forma, uma vez que verificamos o intento de Suassuna em expandir a poeticidade das composições populares, mediante diversas operações de reescritura e reelaboração formal, consideramos os procedimentos de invenção e criação aplicados na construção de *A pedra do reino*, como sendo fundamentalmente paródicos. Entretanto, é

imprescindível esclarecer que a nossa leitura está assentada no conceito de paródia desenvolvido por Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985). Com o fim de justificar a escolha deste respaldo teórico, é importante se discutir, a seguir, um pouco mais a respeito das proposições elaboradas pela escritora canadense.

Em seu trabalho, a ensaísta canadense busca ampliar o conceito de paródia, de modo que se propõe a examinar com mais acuidade os princípios que a regem. Segundo a autora, tal procedimento artístico necessita de teorias que o “defenda”, pois tem sido alvo de severos ataques críticos que, inclusive, designam-no como parasitário e derivativo (HUTCHEON, 1985, p.14). Neste sentido, Hutcheon tem como objetivo desmistificar essa aversão gerada em torno da paródia, tomando-a como recurso cada vez mais empregado na arte contemporânea e um dos principais instrumentos de construção formal e temática de uma variada gama de textos.

Assim, com o fim de expandir a noção reducionista, que comumente encara o mecanismo paródico apenas como uma imitação ridicularizadora, a autora recorre a uma revisão mais depurada da própria etimologia da palavra, visando, com isso, redefinir a noção de paródia a partir de seus aspectos, simultaneamente, formais e pragmáticos.

Com base nestas considerações, em primeira instância, Hutcheon aponta para o fato de que a natureza discursiva da paródia é evidenciada pelo radical *odos*, que significa *canto*. Entretanto, com relação ao prefixo *para*, ela relembra que este é dotado de dois sentidos fundamentais. O primeiro - e o mais freqüentemente mencionado - é o de *contra* ou *oposição*. De acordo com esta acepção, a paródia assinalaria a oposição ou o contraste entre textos. Por outras palavras, consoante às implicações decorrentes deste primeiro sentido, a paródia simplesmente é definida como o confronto entre dois textos, sendo que o texto parodiado é sempre o alvo da caricatura ou do rebaixamento (HUTCHEON, 1985, p.48). Este seria, pois,

o ponto de partida formal que motivaria, em termos pragmáticos, o seu uso com vistas à produção de um efeito pejorativo ou ridicularizante.

No entanto, a pesquisadora enfatiza que, além de veicular uma idéia de contraste ou oposição, o prefixo *para* pode, ainda, significar *ao longo de*, forma esta que abriga uma conotação de acordo ou intimidade. Apoiando-se nesta segunda acepção, Hutcheon se propõe formular um conceito de paródia mais amplo que o tradicionalmente empregado entre os críticos. Assim, ao levar em consideração esta outra faceta etimológica do termo, a ensaísta defende que o procedimento paródico não se limitaria a produzir apenas um efeito ridicularizador, mas poderia sugerir também a idéia de cumplicidade e acordo entre dois textos distintos.

Logo, ao verificar que “nada existe em parodia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada” (HUTCHEON, 1985, p. 48), a autora prefere conceituá-la, em função de sua “transcontextualização” ou inversão irônica, como sendo uma espécie de repetição com distância crítica, que busca sempre assinalar uma diferença. Deste modo, observa-se que o distanciamento gerado no procedimento paródico não será mais demarcado pelo recurso do humor, mas pelo da ironia, que se converte na principal estratégia retórica do ato de parodiar.

Contudo, a partir do momento em que esta teoria pretende alargar o *ethos* pragmático da paródia, é importante salientar que a ironia logra assumir várias feições, podendo ser bem-humorada, depreciativa, ou até mesmo criticamente construtiva ou destrutiva. Em outros termos, o âmbito intencional dessa estratégia retórica pode variar desde a admiração respeitosa chegando até o ridículo mordaz (HUTCHEON, 1985, p. 28). Portanto, com esta nova noção, a paródia é vista como uma síntese bitextual, uma vez que incorpora em si mesma um texto de fundo, porém, o seu duplicar textual assinalaria sempre a diferença, mediante o distanciamento irônico.

Desta perspectiva mais abrangente, a paródia pode ainda, segundo Hutcheon, ser concebida como um dos principais instrumentos atuantes na evolução das formas artísticas, posto que o distanciamento crítico produzido entre o texto base e o recriado, forneceria a este último as possibilidades de questionamento e transgressão às normas estéticas pré-estabelecidas pelo uso. Percebe-se que esta consideração da autora assenta-se claramente nos princípios desenvolvidos pelos formalistas russos a propósito da criação de novas estruturas literárias.

Assim sendo, Hutcheon menciona que, para estes estudiosos, os parodistas não fazem mais do que apressar um processo natural correspondente à própria alteração das formas estéticas através do tempo. Por exemplo, seria da união do romance de cavalaria com um novo interesse literário pelo realismo cotidiano que teria surgido o *Don Quijote* (1605) e o romance enquanto gênero literário, tal como o conhecemos no século XX. Diante destas considerações, assim como os teóricos russos, a autora também concebe a paródia como uma espécie de “protótipo do estágio de transição no processo gradual de desenvolvimento das formas literárias” (HUTCHEON, 1985, p. 52), visto que asseguraria ao texto recriado, condições suficientes para que este se tornasse independente do texto matriz, convertendo-se em uma modalidade autônoma.

Na esfera destas colocações, a autora afirma compartilhar do pensamento dos formalistas russos justamente porque estes também viam a paródia como um modo de auto-reflexividade, ou seja, como um mecanismo propício a chamar a atenção para o convencionalismo, questão que consideravam ser central na definição de arte. Neste caso, o ato de parodiar estimularia escritores como Laurence Sterne (1713 -1768), por exemplo, a tomarem consciência sobre a forma, dado que tal procedimento permitiria ao escritor efetuar diversas operações estéticas que terminariam na recriação das normas já desgastadas pela prática literária e dariam origem a novas formas de expressão, com maior poder de persuasão.

Em outros termos, observa-se que teóricos como Tynianov e Tomachevski, entre outros, tendem a ressaltar o papel histórico da paródia, por compreenderem que esta contribui incisivamente para a inscrição de continuidade no panorama evolutivo da tradição literária.

Consoante este raciocínio, a paródia

era vista como uma substituição dialética de elementos formais, cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas. Neste ponto, os elementos são “refuncionalizados”, para utilizar o seu termo. Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada. A paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história da literária. (HUTCHEON, 1985, p. 52).

Para os formalistas russos, a paródia assegura a transformação e a continuidade dos modelos literários na medida em que tende a deslocar de contexto determinadas formas de expressão que, ao serem transpostas para um novo universo ficcional, adquirem uma função diferenciada, produzindo, conseqüentemente, novos efeitos de sentido. Contudo, Hutcheon alerta que este ponto de vista implica um conceito de evolução literária como aperfeiçoamento, o que, para ela, parece ser pouco aceitável, tal como podemos perceber em sua colocação:

As formas de arte *mudam*, mas *evoluirão* realmente ou melhorarão de alguma forma? Mais uma vez, a minha definição de paródia como imitação com diferença crítica impede qualquer adesão às implicações aperfeiçoadoras da teoria dos formalistas, concedendo, obviamente, acordo à idéia geral da paródia como inscrição de continuidade e mudança. (HUTCHEON, 1985, p. 53).

Desta maneira, verificamos que, embora discorde de parte das concepções desenvolvidas pelos teóricos russos, alguns pontos do raciocínio por eles formulados vêm ao encontro das noções por ela elaboradas. Em termos sucintos, ambas vertentes de estudos convergem para o conceito de paródia como uma repetição com diferença crítica, remetendo à noção geral de paródia como *inscrição de continuidade e mudança*.

Lançando novamente o olhar para o nosso objeto de análise e, em seguida, tomando como base as noções propostas por Linda Hutcheon, é cabível ponderar que em *A Pedra do Reino*, o resgate e a reinvenção dos temas e técnicas provenientes dos folhetos de cordel se dão, sobretudo, mediante o procedimento da recriação paródica. Deste modo, notamos que

esta hipótese pode ser sustentada em função de dois motivos principais, conforme discutiremos a seguir.

Em primeira instância, verifica-se que o conceito de paródia defendido pela autora – ou seja, imitação com distanciamento crítico, pode ser aplicado à obra de Suassuna de maneira pertinente. Tal idéia é sustentada a partir da própria estrutura narrativa do romance, que deixa transparecer, em meio ao processo de construção, a tentativa de reduplicar o modelo dos textos populares oriundos da tradição folclórica nordestina. Isto é perceptível tanto no nível formal como no nível fabular, estratos onde as técnicas, temas e inclusive a ideologia predominante da literatura folhetesca se manifestam explicitamente. No entanto, tais elementos do cordel, ao se tornarem componentes da estrutura romanesca, acabam sendo modificados e readaptados ao sabor do universo ficcional de Suassuna, espaço onde são recriados com certa distância crítica, o que demarca a diferença entre o texto literário e os que lhe servem como matriz.

Além disso, é válido ressaltar que, no momento em que o escritor transporta para a esfera do romance os aspectos da literatura popular, opera-se, intrinsecamente, neste movimento de resgate, uma espécie de transcontextualização ou inversão irônica destas formas, visto que as mesmas são retiradas do seu âmbito convencional de circulação, para figurarem em um novo contexto literário. Por outras palavras, pode-se considerar que, tomando como base as propostas de Hutcheon, os elementos folhetescos são “refuncionalizados”, adquirindo novos sentidos.

Uma segunda razão que nos motiva a respaldar nossa leitura nas teorias de Hutcheon está no fato de que, em seus estudos, a paródia aparece, de acordo com o panorama da arte contemporânea, como um dos modos maiores de auto-reflexividade, na medida em que colabora para instigar o questionamento de uma estrutura literária já estabelecida, propiciando o surgimento de novas formas de representação, aptas a se tornarem independentes do texto

de fundo. É partindo desta posição que concebemos *A pedra do reino* como uma obra de cunho auto-reflexivo, justamente porque a própria força criadora do escritor paraibano já o conduz a um caminho de renovação e atualização tanto das formas tradicionais da literatura de cordel, como das estruturas convencionais do gênero romanesco em si. Logo, parece claro que, neste caminho, estão implícitos os questionamentos às convenções que, na ocasião, passam a funcionar como motores desencadeadores do processo de reinvenção e ressignificação dos esquemas pré-existentes, o que supostamente orientaria a elaboração de uma obra autônoma e inovadora.

A seguir, tendo em vista a dimensão paródica da obra de Suassuna, analisaremos como esta promove a transcontextualização dos elementos da literatura popular na base de sua estrutura narrativa.

2.1 A presença de traços folhetescos em *A pedra do reino*

Antes da leitura do conteúdo da obra, já é possível apontar algumas características da estrutura de *A pedra do reino* que nos permite associá-la à produção folhetesca do Nordeste.

Logo em sua capa⁹, deparamos-nos com um título e uma ilustração, cujas características lembram bastante os *folhetos* e *romances* vendidos em bancas de feiras, conforme podemos observar abaixo:



À esquerda, temos a capa do livro de Suassuna e, a título de ilustração, colocamos a direita à capa do folheto *Romance do pavão misterioso*, de João Melquíades Ferreira, para que a comparação entre ambas tornasse mais evidente as suas semelhanças estilísticas. O cotejo destas figuras nos revela que *A pedra do reino*, além de ter um título que nos remete a produção folhetesca¹⁰, apresenta da mesma forma que o livreto ao lado, uma xilogravura que, provavelmente, retrata uma idéia contida no enredo da obra. Esta aproximação de estilos já assinala uma primeira relação dialógica entre o romance do escritor paraibano e a tradição literária popular.

Após esta constatação inicial, quando chegamos ao sumário da obra, novamente reparamos que este vem dividido em cinco livros, subdivididos em oitenta e cinco “folhetos”, os quais substituem a convencional repartição por capítulos. Este é, pois, mais um indício que reforça o parentesco da obra de Suassuna com o romanceiro popular.

⁹ Neste trabalho, utilizamos a 7ª edição de *A pedra do reino*, publicada em 2005.

¹⁰ Com efeito, em entrevista concedida ao *Jornal Correio da Manhã*, em 8/10/1971, Ariano Suassuna afirma que o título de seu romance foi criado a partir de um folheto de cordel denominado *Romance da princesa da pedra fina e o príncipe do reino do vai e não torna*.

Ainda a propósito dos elementos paratextuais, tal como são definidos por Gerard Genette¹¹, notamos que a herança do cordel se faz presente, também, nos próprios títulos dos folhetos que compõem a narrativa de Quaderna. Deste modo, temos dois casos, em específico, nos quais o cronista toma como empréstimo, para nomear os *folhetos* XLVI e LXVI de sua obra, as designações de duas obras clássicas da literatura popular, entre elas *O reino da pedra fina*, do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros, e *A filha noiva do Pai, ou Amor, culpa e perdão*, do cantador, igualmente paraibano, Joaquim Batista Sena. Verificamos ainda que, além de se apropriar de alguns dos nomes de textos já existentes na tradição folhetesca, o narrador recupera, também, em alguns momentos, o mesmo processo de construção dos títulos utilizado pelos artistas populares, isto é, a técnica do emprego de *títulos duplos*, cujo fim é suscitar a curiosidade do leitor, visto que lhe oferece duas facetas instigantes acerca dos assuntos abordados pelo enredo de determinado livreto. Neste sentido, podemos observar que este mesmo artifício é aplicado, por exemplo, no próprio folheto de número LXVI, conforme comentamos há pouco.

A presença da literatura de cordel estende-se, ainda, a outros elementos pré-textuais que estruturam a narrativa do romance. Assim, antes do início do primeiro folheto, encontramos uma espécie de explicação introdutória que fornece algumas indicações dos episódios a serem relatados, de acordo com o que se pode observar na transcrição abaixo:

Romance-enigmático de crime e de sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz do Cavalo Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. A 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 assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras

¹¹ Em *Palimpsestes*, Gerard Genette define a paratexto como: “aquilo pelo qual um texto se faz livro e se propõe como tal a seus leitores e mais genericamente ao público”. Em outros termos, constitui a série de elementos, verbais ou não verbais, que condicionam, delineiam, de modo mais ou menos impositivo, a difusão, a circulação e a leitura de determinada obra. Segundo o teórico francês, os componentes paratextuais dividem-se em dois grupos: aqueles que se encontram no mesmo volume que o texto propriamente dito (como o título, prefácio, título dos capítulos, epígrafes, entre outros) e aqueles que se posicionam, ao menos originariamente, em outro contexto que não o do volume de determinada narrativa (como, por exemplo, entrevistas, notícias, divulgação publicitária). Assim sendo, temos que os primeiros são classificados como peritexto e, os segundos, como epitexto. GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature an second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 09.

nas Catingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (PR¹², 2005, p. 27).

Praticamente toda escrita em frases nominais e em orações breves, com exceção da quinta, dedicada a dar uma ênfase maior ao tema central da narrativa, e, assim, exaltando as principais qualidades do enredo relatado, notamos que se trata de uma sinopse de caráter invocativo, cujo fim principal é atrair o interesse do leitor, motivando-o a prosseguir com a leitura da obra. Entretanto, é importante salientar que este é, também, um dos recursos de apelo ao público bastante utilizado pelos artistas populares na confecção de seus folhetos.

Outra técnica inerente à abertura das epopéias, porém, amiúde interiorizada pela produção literária popular, que novamente aparece reinventada em *A pedra do reino* é a invocação dirigida às divindades, ou às musas protetoras dos poetas sertanejos. No romance, este pedido de intercessão aparece logo após a explicação introdutória, da seguinte forma:

*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 a sua centelha
na Bandeira aurivermelha
do meu Sonho perigoso!
(PR, 2005, p. 27).*

Sob a forma de septilhas, com versos de cinco sílabas e rimas em ABCBDDDB, o narrador elabora seu apelo à *Musa incandescente do deserto do Sertão*. Na primeira estrofe, a invocação é dirigida a uma entidade divina e, na segunda, aos leitores (*nobres damas e senhores*). Este pedido inicia-se com um vocativo seguido por orações, cujos verbos apresentam-se no imperativo (no primeiro, *forje* e *cante*, no segundo, *ouçam*), o que supõe a

¹² Daqui em diante, ao aludir à obra analisada, usaremos a sigla PR acompanhada do número da página da qual retiramos o fragmento citado.

idéia de uma necessidade imperiosa. A voz em primeira pessoa do singular, caracterizada pelos pronomes possessivos (*meu*), assinala o tom romântico que perpassa todo o poema. Os signos presentes nos versos, entre eles *incandescente*, *sol* e *sangue* (primeira estrofe), *Alumioso*, *centelha* e *aurivermelha* (segunda estrofe), remetem à cor vermelha, ao mesmo tempo, brilhante e quente. Este efeito sinestésico, além de plasmar poeticamente a imagem da seca do nordeste, pode ainda conotar a noção de sacrifício, quando colocado ao lado de outros signos referentes à fé cristã, fato que também averiguamos com a recorrência ao termo *ave* (que qualifica a musa do sertão) e *catedral*.

A união das idéias de sacrifício e fé nos conduz a uma nova imagem, a do sebastianismo. Com base nesta leitura, as *pedras encantadas* parecem fazer referência as duas formações rochosas localizadas no município de São José do Belmonte, em Pernambuco, tidas como palco do movimento religioso conhecido como a “Guerra do reino”, ocorrido durante o século XIX; acontecimento este tomado como um dos eixos temáticos principais da narrativa. Por outro lado, a imagem das pedras associa-se ao signo *castelo*, presente no último verso da primeira estrofe, o qual possui uma dupla conotação: por um lado, assinala os traços nobres da cavalaria medieval, que revestem as imagens retratadas pelo eu-lírico (nobreza reiterada pelos signos *trono* e *etro*) e, por outro, sinalizam a influência da imagética recorrente nos desafios entre cantadores sertanejos¹³. Neste sentido, percebemos como estas duas estrofes, além de, por si sós, resgataram uma das técnicas empregadas pelos cantadores e poetas da literatura de cordel, incorporam também em sua linguagem os aspectos temáticos a serem narrados ao logo da obra.

Em suma, até o momento, enumeramos os traços das produções folhetescas que, reduplicados no nível estrutural de *A pedra do reino*, saltam aos olhos do leitor antes do acesso ao primeiro folheto da obra. Contudo, para entender como se processa a reinvenção

¹³ Nas pelepas, o *castelo* simboliza o próprio poema edificado por um dos artistas e que deve ser derrubado pelo adversário, somente com a força de sua audácia e seu dom como compositor. Cf. SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 107.

paródica destes aspectos e, em seguida, avaliar os efeitos poéticos destes elementos no romance, é necessário analisar algumas passagens que demonstram, conforme pondera Sônia Lúcia R. Farias (2006, p. 283), uma acentuada preocupação, por parte do escritor, de integrar a matéria narrada ao modo narrativo, ajustando a temática à estrutura formal da obra.

Escrito em primeira pessoa, *A pedra do reino* relata basicamente as aventuras vivenciadas pelo narrador-protagonista, Pedro Dinis Ferreira Quaderna, dentre as quais destaca os acontecimentos que o levaram à prisão e também o seu projeto de escrever um romance que o consagraria como “*gênio da raça brasileira*”. Neste sentido, notamos que estamos diante de um narrador que, além de contar uma história, encontra-se profundamente envolvido com os eventos descritos, razão pela qual se inscreve na dupla função de sujeito e objeto da enunciação. Assim sendo, é pertinente considerar que a sua participação ativa na trama é um dado fundamental para se determinar o processo de produção da obra e para desnudar os mecanismos de sua construção.

Destarte, verificamos que toda a narrativa é permeada por um discurso metalingüístico – ora tecido pela voz do próprio poeta-escrivão, ora pelas vozes das outras personagens – cuja função é tornar transparentes as operações de sua estruturação, seja no plano formal, seja no nível temático.

Com base nestas colocações, é possível notar que o narrador Quaderna, ao mesmo tempo em que se dedica a relatar os fatos de sua narrativa, tende também a revelar aos leitores todo o seu procedimento de construção, mediante a incursão de inúmeros comentários críticos e reflexões teóricas acerca da arte literária, no decurso da tessitura romanesca. Neste sentido, assinalamos que a recorrente inclusão de auto-referências e auto-explicações em meio à enunciação, pode ser lida como parte de um procedimento de imitação com distância crítica, destinado a repensar o fazer artístico e as próprias concepções estéticas da representação. Logo, é em virtude do distanciamento irônico proporcionado pela operação paródica que o

narrador tem a oportunidade de, concomitantemente, conduzir o relato dos eventos da trama e desnudar aos leitores os recursos que utiliza para contá-los.

Entretanto, é importante destacar que as digressões motivadas pelo discurso metalingüístico inscrevem-se como resultado de um argumento narrativo primordial para o desenvolvimento do enredo, isto é, o projeto literário idealizado pelo protagonista Quaderna. No decurso da diegese, o cronista declara ao leitor o seu desejo de elaborar um livro no qual tivesse a oportunidade de cantar tanto as glórias e as tragédias ligadas à história de seus ascendentes como também as belezas e singularidades do povo *castanho* do Brasil, construindo assim uma obra *completa, modelar e de primeira classe* (PR, 2005, p. 342) que, ao ser reconhecida pelos membros da Academia Brasileira de Letras como a única capaz de representar a cultura nacional a partir de suas múltiplas facetas, conceder-lhe-ia o direito de ocupar o posto, até então vago, de “*gênio da raça brasileira*”. É, portanto, em função deste anseio do narrador que as técnicas herdadas da literatura de cordel ganham sentido e se concretizam na narrativa, tal como veremos a seguir.

Antes, porém, de iniciar a análise, é fundamental mencionar alguns dados históricos sobre os dois movimentos messiânicos que subsidiam o eixo temático da narrativa, condicionando a leitura de muitas imagens esboçadas na trama. Desta forma, observamos a reinvenção dos seguintes eventos ocorridos no Brasil durante a primeira metade do século XIX:

- 1) A “Insurreição da Serra do Rodeador” ou “A Cidade do Paraíso Terrestre” (1817-1820): movimento messiânico chefiado por Silvestre José dos Santos, cognominado “o Profeta”, e instalado na província da Serra do Rodeador, sertão de Pernambuco, por volta de 1817. Também conhecido como “A Cidade do Paraíso Terrestre”, o povoado apresentava um contingente de aproximadamente quatrocentos prosélitos. O seu fundador, apesar de

analfabeto, possuía alguns conhecimentos religiosos, o que o levou a construir uma “capela” junto a um lajedo, dentro da qual lhe falava uma “santa”, que somente ele e um de seus acólitos podiam ouvir. Inspirados por ela, ambos profetizavam que El Rey D. Sebastião, acompanhado de todo o seu exército, sairia de dentro daquela pedra, transformando os dois líderes em príncipes, os pobres em ricos e aumentando a riqueza dos afortunados. Apesar de pacífico, o movimento foi brutalmente massacrado na noite de 20 de outubro de 1820, por ter sido considerado pelo então governador de Pernambuco, Luís do Rego Barreto, como “um futuro ponto de resistência” ao seu governo (QUEIRÓZ, 1976, p. 222).

- 2) “Guerra da Pedra do Reino” ou o “Reino encantado” (1836-1838)¹⁴: Considerado como um dos mais trágicos movimentos messiânicos do Brasil. Tem início em 1836, quando na comarca de Flores, em Pernambuco, aparece um mameluco de nome João Antônio dos Santos, pregando que D. Sebastião estava prestes a desencantar, trazendo grandes riquezas que seriam distribuídas entre os adeptos. A quantidade de fiéis que o seguia, abandonando trabalho e família, chamou a atenção das autoridades do município, que terminam enviando um missionário, o Padre Francisco Correia, para tentar dissuadir as atividades do líder espiritual. O grupo é desfeito com êxito, sem violência.

Contudo, mais ou menos dois anos depois, João Ferreira, cunhado de João Antônio, retomou a pregação, indicando como portas do Reino Encantado, duas enormes pedras de forma meio quadrangular, localizadas no município de São José de Belmonte (PE), dentro das quais surgiria D. Sebastião com toda a sua corte, no instante do desencantamento, trazendo riqueza e poder aos prosélitos, além de prometer transformar os “negros” em “brancos”. Cerca de trezentas pessoas se reuniram em torno dos lajedos, sobre um dos quais diariamente João Ferreira pregava, afirmando que o reino se desencantaria à custa de muito sangue. É no dia 14 de maio de 1838 que se inicia uma espécie de delírio

¹⁴ No romance, é relevante frisar que a data do início do movimento da “Pedra do Reino” é alterada para 1835, para assim fazê-la coincidir com o “século do reino” anunciado pelo narrador.

autodestruidor, no qual muitos membros do grupo foram sacrificados com o fim de “se quebrar o encantamento das pedras” e permitir a volta do rei. A carnificina prossegue durante os dias 15 e 16, somando um total de trinta crianças, doze homens, onze mulheres e quatorze cães mortos (QUEIRÓZ, 1976. p. 224). A repressão ao grupo foi realizada graças à ação de um dos membros que, horrorizado com a matança, consegue escapar do acampamento, avisando as tropas de jagunços que, na manhã de 17 de maio, conseguem colocar um fim ao movimento.

Ambos os movimentos são considerados pela historiografia oficial como eventos independentes, isolados um do outro. No entanto, ao serem recriados em *A pedra do reino*, a segunda manifestação passa a ser considerada como a continuação da primeira, de modo que são representados como elos de uma cadeia articulada. Cabe enfatizar que estes dois episódios históricos, além de se ligarem mutuamente, no universo literário de Quaderna, aparecem ainda fundidos a outros quatro acontecimentos políticos do sertão ocorridos na primeira metade do século XX, tais como a “Guerra de Doze” (1912), a “Guerra do santo Padre do Juazeiro” (1913), a “Guerra da Coluna Prestes” (1926) e a “Guerra de Princesa” (1930), lutas que igualmente são recriadas desde uma perspectiva mística capaz de sustentar a atmosfera mágica e enigmática que envolve a trama¹⁵.

Logo, observa-se que cada uma destas batalhas constitui uma etapa diferente de uma mesma “revolução”, denominada pelo protagonista como “Grande Revolução Sertaneja do Povo Fidalgo-Castanho do Brasil”, cujo desfecho é demarcado pela volta de Sinésio a Taperoá, no dia 1º de junho de 1935, data que, segundo Quaderna, indica o começo de uma série de aventuras que “iriam mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar” (PR, 2005, p. 35), inclusive a sua. Daí a fonte dos acontecimentos que supostamente teriam

¹⁵ Sobre o processo de ficcionalização das lutas sertanejas em *A pedra do reino*, consultar o trabalho de Idelette dos Santos, no qual a pesquisadora faz um exame mais preciso do assunto. SANTOS, Idelette Muzart F. dos. *Em demanda da poética popular*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999.

conduzido o narrador à cadeia, local onde dá início a redação de seu romance-memorial, de acordo com o que destacamos.

2.2 O cordel e o imaginário de Quaderna

A infância e a mocidade de Pedro Dinis Ferreira Quaderna são relatadas em *A pedra do reino*, desde o folheto XI até o XXII. A análise mais apurada destas passagens da vida do narrador é fundamental para entendermos a maneira pela qual os traços do romanceiro popular nordestino são introduzidos à meada textual, exercendo, assim, um papel fundamental para a organização e estruturação da obra. Isto se dá, porque nelas encontramos um conjunto de elementos narrativos que asseguram a lógica interna da narrativa, fornecendo-nos, portanto, um contexto verossímil que justifica a inserção dos aspectos da literatura de cordel em meio à tessitura romanesca.

A princípio, é importante considerar o ano em que as ações se sucedem. Embora o romance ostente vários estratos temporais, o presente da enunciação se dá em “outubro de 1938”, data em que o narrador, aos 41 anos de idade, encontra-se preso na cadeia de Taperoá, dando início à redação do seu anunciado romance-memorial (PR, 2005, p. 34). Desta forma, constatamos que a ação se processa logo nas primeiras décadas do século XX, em uma cidade localizada no interior da Paraíba, mais especificamente na zona dos Cariris Velhos. Cotejando estes recursos narrativos com uma colocação tecida pelo pesquisador Mauro W.B. de Almeida (1979, p. 01), na qual ele afirma “ser o pé-de-serra paraibano [...] o berço da tradição de

cantadores e violeiros que vem do século XIX” até os dias atuais, constatamos que a própria configuração espaço-temporal de *A pedra do reino* está assentada em função de um momento e um local historicamente propício para a difusão das atividades dos poetas populares.

Com base nestas colocações, verifica-se que o período no qual o narrador vivencia os anos de sua puberdade coincide com o momento histórico em que a divulgação da arte popular era intensa na região nordestina, dado que confere à narrativa um caráter mais persuasivo e contundente, visto que é em sua mocidade que o protagonista recebe fortes influências da tradição folclórica, cujos reflexos podem ser notados em seu modo de enxergar o mundo sertanejo e, também, em seu discurso enquanto intelectual. Duas personagens são fundamentais para motivar a aprendizagem literária inicial de Quaderna. Uma delas é sua tia Filipa e a outra, o mestre de cantoria João Melchíades, seu padrinho-de-crisma. Ambas as figuras desempenham um papel incisivo no mecanismo de reduplicação dos elementos da literatura popular no interior da narrativa, temática e formalmente, de modo que podem ser consideradas como uma das chaves de leitura que consolidam o diálogo intertextual entre o texto suassuniano e a produção artística do cordel.

Com relação à Filipa, temos a seguinte situação: poucos anos após a família do narrador se instalar no casarão da fazenda “Onça Malhada”, Quaderna perde sua mãe, passando, em virtude deste incidente, a ser criado por essa velha parenta, a qual admirava muito:

[...] amava demais a minha Mãe, a suave e bondosa Maria Suplicia. Mas, admirar, mesmo, eu admirava era minha tia Filipa, que no dia em que estava azeitada, tomava umas quatro ou cinco *lapadas*, montava num cavalo brabo, atravessava a feira quebrando louças de barro espalhadas no chão, e dava tapa até na cara de valentes. Eu, que nascera e me criara admirando as caçadas, as cavalgadas, os tiroteios, as brigas de faca e outras cavalarias e heroísmos sertanejos, tinha a desgraça de ser um mal cavaleiro, mau caçador e mau brigador. Talvez por isso, admirava minha Tia Filipa, em cuja pessoa, alta, magra e esgrouviada, parecia ter reunido a maior parte da coragem da família Quaderna (PR, 2005, p. 85).

No trecho transcrito, o poeta-escrivão edifica uma imagem quase que mistificada de sua tia, personagem pela qual revela grande admiração. Este sentimento é esboçado, ao

mesmo tempo, de forma nostálgica em seu discurso. Este, conforme podemos observar, está ancorado no pretérito imperfeito, tempo verbal que, por expressar a idéia de continuidade, indica-nos que a imagem de Filipa ainda permanece viva na memória do narrador. O emprego de orações coordenadas e breves, para enumerar as ações realizadas por sua tia, revela a representação ideal elaborada por Quaderna sobre esta mulher que, segundo ele, condensava em sua personalidade todas as competências das quais ele sentia-se privado, tais como a habilidade para a caça e a cavalgada. Impressionado com as aptidões de Filipa, Quaderna passa a respeitá-la e temê-la. Logo, é importante considerar essas emoções nele mobilizadas, para se compreender o efeito que as palavras e os ensinamentos da tia ocasionavam.

A propósito do plano fabular, este elemento da admiração serve para dar respaldo à descrição de mais um quadro referente à edificação de um ambiente verossímil para sustentar a reduplicação dos traços da literatura popular na narrativa. É, a partir de uma perspectiva saudosa que Quaderna, novamente, fornece-nos outra descrição tipificada da tia:

Nesses dias de calma cotidiana, vestindo saia comprida e o casaco com mangas que sempre usou, punha óculos de aro de ouro e, sentando-se à almofada, fazia rendas e rendas, cantando velhas cantigas e *folhetos*, que sabia de cor, às dúzias. Meu Padrinho tinha, por ela, a maior admiração. De modo que assim, fazendo renda e cantando com suas cantigas, ela dirigia tudo, despoticamente: desde a criadagem até a educação, o catecismo e as diversões das filhas dos moradores e Vaqueiros. A estas ensinava algumas de suas velhas cantigas de roda, reunindo-as à noite, no pátio lajeado da fazenda, para os cantos e as danças (PR, 2005, p. 86).

Notamos que a cena é narrada em uma velocidade mais lenta, detendo-se em pormenores como a roupa por ela usada, o tipo do aro de seus óculos e o seu costume de cantar velhas cantigas e folhetos enquanto tecia rendas. Os verbos no gerúndio indicam a frequência habitual do costume da velha senhora, caracterizando minuciosamente os detalhes prosaicos de seu cotidiano. Contudo, o ritmo da narração acelera-se, novamente, quando Quaderna procura enfatizar a conduta de sua tia. A forma sumarizada com a qual indica as suas ações, parece reforçar a idéia da eficiência de seus atos e de suas atitudes.

Embora o argumento narrativo se esteie no relato de mais uma atitude admirável de Filipa, esta passagem recupera também uma prática cultural bastante corriqueira nos serões noturnos das fazendas sertanejas, ou seja, a realização de reuniões noturnas nas quais um adulto ensina às crianças os cantos e as danças populares. Desta maneira, a recitação das cantigas, ou a leitura dos folhetos converte-se em um tipo de entretenimento destinado a realimentar as relações sociais na esfera do lazer comunitário, de acordo com o que menciona Mauro Willian B. de Almeida (1979, p. 55). Logo, podemos inferir que, em função da descrição dos hábitos de sua tia, parte dos costumes tradicionais que divulgam a arte popular é reproduzida no plano temático da narrativa, atribuindo sustentação e pertinência ao movimento de resgate das formas recorrentes da literatura de cordel internalizadas na base estrutural do romance.

É interessante frisar que o mesmo trecho também coloca em evidência o papel da oralidade como veículo responsável pela difusão do legado da cultura popular. Isto é constatado no instante em que o narrador lembra de Filipa tecendo suas rendas, ao mesmo tempo em que *cantava* velhas cantigas e folhetos que havia decorado. Mais adiante, a transmissão oral destes substratos é reafirmada na menção feita aos jogos infantis por ela comandados.

Assim, é por conta deste costume atrelado à personalidade desta senhora que Quaderna acaba ouvindo dela, ao longo da infância, várias cantigas populares que contribuem, simultaneamente, tanto para o seu modo de enxergar o mundo que o cerca, quanto para a sua formação intelectual. Dentre os textos populares recitados por Filipa, apontamos a *Cantiga de la Condessa* que, em decorrência da maneira como é apresentada ao protagonista, penetra inextrincavelmente em sua imaginação, despertando-lhe desejos e fantasias, conforme podemos observar adiante.

Sendo convidado por sua tia a participar da encenação da cantiga de roda, na qual representaria o papel de *cavaleiro*, Dinis teve pela primeira vez a oportunidade de se aproximar de Rosa, uma das intérpretes das filhas de *la condessa*, com a qual teve a sua primeira experiência amorosa. A exaltação que dele se apodera é representada da seguinte maneira:

Para que se entenda bem o estado de exaltação em que fiquei, brincando isso, devo acrescentar que fazia uma noite fria e enluarada, dessas noites sertanejas que o céu come estrelas e nas quais o mato que cercava a “Onça Malhada” ficava o mais bonito e cheiroso do mundo. Tudo isto, justamente com o desejo que eu sentia por Rosa, que foi minha escolhida, é claro, criou em mim uma exaltação que me jogou para o alto e para além de mim mesmo. O sonho e o sangue se misturavam num fogo só, incendiado pelo desejo, pela beleza da mocinha, pelos cantos, pela noite, pela lua e pelas estrelas (PR, 2005, p. 87).

A recorrência de hipérboles na descrição da noite de êxtase experimentada por Quaderna, indica a dimensão do impacto que a participação naquele jogo ocasiona em suas fantasias. O exagero com que procura ressaltar os detalhes daqueles instantes, além de mostrarem o estado máximo da felicidade que dele tomava conta, produz ainda alguns efeitos sinestésicos, quando o narrador refere-se à noite *fria e enluarada* e ao mato mais *cheiroso* do mundo, os quais reforçam a idéia de que o universo e o seu espírito haviam entrado em sintonia, misturando-se *num só fogo*. Aqui, portanto, parece que circunstâncias exteriores entram em harmonia com as emoções do jovem cronista, motivando-o a atribuir um significado mágico e sagrado aos elementos do universo que estão à sua volta:

As palavras do canto marcavam-se ainda mais porque seu sentido era obscuro e estranho. Impressionando com o ouro, a prata, o mosteiro, o sangue, imediatamente tudo aquilo se tornava sagrado para mim, sacralizado pela luz da lua, que me parecia, ela também, uma bola de ouro molhada pelo sangue de Aragão que pingava da noite no mato, à poeira de prata da sua luz (PR, 2005, p. 88).

Constata-se que a compreensão de Quaderna sobre a cantiga entoada por sua tia é bastante fragmentada, de modo que apenas alguns signos constituintes daquele texto lhe impressionam. Contudo, é das partes que o narrador constrói o todo que irá fundamentar a percepção do mundo que lhe é exterior. Destarte, partindo da “magia” e do “sentido obscuro” das palavras que ecoam em sua mente (*ouro, prata, mosteiro, sangue*), o cronista formula

uma interpretação idealizada sobre a paisagem ao seu redor, recriando-a sob a forma de poesia. Na esfera destas proposições, é plausível considerar que a *Cantiga de la condessa*, funciona como um dos motores desencadeadores das fantasias do futuro aspirante à romancista, configurando-se, assim, como o primeiro modelo literário que este deve seguir e imitar.

Deste modo, destacamos que é em meio a uma dramatização do “velho romance” que o protagonista vivencia o seu primeiro e efêmero caso amoroso com Rosa, que para ele representava uma princesa. Entretanto, verifica-se que o desejo pelo corpo da menina, mediado pela linguagem cifrada da cantiga é análogo à curiosidade que tem para decifrar os significados daqueles versos. Com o fim de se inteirar sobre estes sentidos ocultos, decide perguntar à sua tia que sentido teriam aquelas palavras:

Sentia [...] necessidade de esclarecer algumas coisas que me tinham intrigado e fascinado na Cantiga de la Condessa. Perguntei a Tia Filipa o que era uma Condessa e o que significava um Cavaleiro.

— Isso são coisas antigas, Dinis!- disse ela – [...] Acho que uma Condessa é uma *Princesa*, filha de um fazendeiro rico, de um Rei como Dom Pedro I ou Dom Sebastião.

— E um Cavaleiro?- insisti, depois de anotar, em meu sangue, aquela noção de *Princesa* misturada para sempre, agora ao cheiro e aos seios de Rosa.

— Um Cavaleiro – explicou Tia Filipa – é um homem que tem um cavalo e monta nele, para brigar de faca com os outros e casar com a filha do Rei! (PR, 2005, p. 89).

O diálogo entre o sobrinho e a tia, conforme podemos averiguar, aparece reproduzido sob a forma de uma cena. A importância deste episódio pode ter sido o motivo que levou o narrador a transcrevê-lo usando o discurso direto. Desta maneira, frisa-se com detalhes um dos ensinamentos que Filipa fornece a Quaderna. Examinando as explicações da velha senhora, repara-se que estas engendram uma correspondência entre o mundo medieval europeu e o mundo rural do sertão. Neste sentido, ela associa a condessa à *princesa* e a figura do *cavaleiro* à imagem do “homem que monta a cavalo para brigar de faca com os outros e casar com a filha do rei”.

Neste momento, já é possível notar o influxo de um dos aspectos do romanceiro popular nordestino contaminando a sua enunciação, pois o conceito estabelecido por esta mulher, está bastante próximo das fórmulas dos “romances de amor”, os quais, em geral, versam sobre a história de heróis que atravessam por inúmeros obstáculos para se casar com a princesa (SANTOS, 1999, p. 115), interiorizando igualmente o conjunto de imagens que informam o arquétipo dos romances medievais de cavalaria.

Em torno destas circunstâncias, é pertinente constatar como o fascínio inicial pela cantiga, suplementado pela leitura interpretativa de Filipa, fornece a Quaderna a essência mística a partir da qual sintetiza a realidade fictícia dos textos medievais e a realidade cotidiana do sertão que, por sua vez, passa a ser revestida pela imagética cavaleiresca. Este dado pode ser demonstrado em uma das falas do cronista, quando este explica como a cantiga ensinada por Filipa age em sua imaginação, preparando-o para entender, anos mais tarde, vários dos eventos sucedidos à sua volta, entre eles os acontecimentos ligados ao movimento religioso da Pedra do Reino:

[...] a Cantiga de la Condessa contribuiu danadamente para que eu me entusiasmasse quando, depois, soube a história da Pedra do Reino, com os Pereiras, Barões do Pajeú, montados a cavalo e comandando a tropa de Cavaleiros que iria acabar, a faca, com o Trono real dos Quadernas. Preparou-me, também, para entender o que, de fato, significava o rapaz do cavalo branco. É que, desde aquela noite com Rosa e a cantiga, toda vez que eu via um Vaqueiro montado a cavalo, com o seu gibão, seu chapéu de couro e os arreios dos cavalos enfeitados de estrelas de metal, eu fingia que aquele metal era prata e dizia para mim mesmo: Lá vai um cavaleiro montado em seu cavalo! Vai furtar Rosa, a filha mais bonita de La Condessa e do Rei Dom Pedro I, para levá-la para o mato, beijar seus cabelos cheirosos e acariciar os peitos dela, enquanto a bola de ouro da lua se molha no sangue de Aragão que pinga da noite, em sua luz de moeda de prata! (PR, 2005, p. 89).

Na passagem, percebemos como o narrador recobre com os elementos da cavalaria medieval os elementos típicos da paisagem do sertão. Neste caso, o vaqueiro se transforma em *cavaleiro andante* e o reduto messiânico é visto como o *trono real* dos Quadernas. O signo da *faca* reaparece em seu discurso, refletindo os conceitos assinalados pela tia. Além disso, o poeta-escrivão aplica os mesmos valores aprendidos com a *Cantiga de la Condessa* para compreender o que significa a figura do rapaz do cavalo branco. É interessante apontar

que, inclusive, o modelo formal dos “romances de amor” contidos nas palavras de Filipa, também ressurgem nas fantasias de Quaderna que, a partir dele, recria poeticamente uma imagem típica da rotina sertaneja, tal como o é a do vaqueiro montado a cavalo.

Assim, nota-se que a nova percepção de um instante trivial, embora seja descrita em prosa, continua preservando alguns elementos poéticos, dentre os quais apontamos a linguagem metafórica composta por imagens sinestésicas que visam reproduzir, através das sensações (de tato, assinalado pelo verbo *beijar* e *acariciar*; de olfato, pelo *cheiro* dos *cabelos* de Rosa; e de visão, pelo *brilho* de prata da lua e das estrelas), a magia dos desejos do narrador; a musicalidade produzida pela assonância em /s/ que parece reforçar a idéia de erotismo presente no trecho “*beijar seus cabelos cheirosos e acariciar os peitos dela*”; e, finalmente, a musicalidade presente no fragmento “*en-QUAN- to a BO-la de OU-ro da LUA se MO-lha no SAN-gue de A-ra-GÃO que PIN-ga da NOI-te, EM sua LUZ de MO-e-DA de PRA-ta*”, provocada pela alternância de sílabas tônicas e átonas, o que reproduz o efeito sonoro sugerido pelo verbo pingar. Diante deste exame, é possível ressaltar que o intuito de fundir em um só discurso os recursos da prosa e os elementos da poesia popular, já expressa a tentativa de se criar uma nova maneira de representação artística do sertão nordestino, calcada no espírito poético do romancista popular.

É interessante destacar como a integração entre os elementos da prosa e do poema com a finalidade de formar um todo orgânico remete à associação da idéia do “popular” com a noção de “infância” e “pureza”, tal como é subtendida pela estética armorial. Destarte, não é gratuita a seleção dos artifícios que configuram o conjunto do quadro da infância do narrador, entre eles o relato dos “jogos infantis” comandado por tia Filipa, a narração do primeiro caso amoroso de Quaderna e as descrições da paisagem sertanejas, elaboradas a partir de uma linguagem metafórica e sinestésica, como foi observado. A articulação destes recursos produz uma narrativa aparentemente fluída e espontânea, fortemente carregada por um tom intuitivo,

capaz de sugerir a idéia de “ingenuidade infantil” que, segundo a concepção armorial, estaria contida nas manifestações populares. Subjacente à narração da infância do protagonista, revela-se a voz do pensamento romântico que considera o popular como produto da “intuição”, livre de normas pré-fixadas, enquanto o erudito, é visto como resultado de um trabalho mais rígido, submetido às convenções acadêmicas, conforme foi enfatizado anteriormente. Entretanto, é relevante constatar como essa aparente “espontaneidade” impressiona Quaderna, influenciando-o, inclusive, no modo como concebe o mundo a sua volta.

Neste ponto, portanto, é fundamental assinalar o privilégio atribuído ao narrador em primeira pessoa. De uma maneira geral, verificamos que, embora Quaderna conceda o espaço necessário para que as vozes das demais personagens e, inclusive, de outros “autores” se manifestem no âmbito da diegese, todos os acontecimentos relatados passam pelo seu crivo. Em outros termos, é o cronista quem detém o controle absoluto da narrativa, manipulando, em função de seus interesses, o vasto material organizado em seu livro. Isto significa que os episódios descritos na trama são constantemente revistos, filtrados e comentados a partir de seu ponto de vista, conforme continuaremos demonstrando ao longo da análise.

Assim sendo, ao se levar em conta a autoridade concedida a Quaderna com relação ao manejo dos elementos dispostos na trama, é possível considerar que este foco narrativo em primeira pessoa configura-se como um dado essencial para compreendermos o modo pelo qual os componentes da tradição literária popular são incorporados e reinventados parodicamente na estrutura do romance, posto que a visão de mundo deste narrador apresenta-se totalmente impregnada pela imagética cavaleiresca presente na tradição literária do cordel.

Neste sentido, cabe enfatizar que, não apenas a *Cantiga de la Condessa*, mas toda a vasta produção folhetesca, em cuja estruturação se verifica a presença dos componentes épicos da cavalaria medieval, acaba contagiando igualmente a maneira do cronista encarar os

eventos que sucedem ao seu redor. É válido, por exemplo, citar a influência que a *Cantiga de Jesuíno Brilhante*, novamente cantada por Filipa e pela velha Maria Galdina, exerce sobre a interpretação dada por Quaderna aos fatos ocorridos na *Guerra da pedra do reino*:

[...] 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. [...] Preparado pelos acontecimentos da Pedra do Reino, [...] eu começava a misturar Jesuíno Brilhante com meu bisavô, Dom João Ferreira Quaderna (PR, 2005, p. 91).

Observamos, mais uma vez, que o cronista, incendiado pelas palavras do folheto cantado por sua tia, acaba associando a imagem da personagem retratada no poema de Jesuíno Brilhante, à figura de seu bisavô, João Ferreira-Quaderna, o mais sanguinário dos líderes espirituais de tal movimento messiânico. Novamente, percebe-se que o narrador lê a sua realidade a partir da matéria que lhe é fornecida pelos textos populares. O mesmo ocorre com outros romances, entre eles a *História de Carlos Magno e seus Doze pares de França; Vida, aventuras e morte de Lampião e Maria Bonita; a História de Roberto do Diabo, e O encontro de Antônio Silvino com o valente Nicácio*, dos quais retira o substrato cavaleiresco através do qual filtra e recobre as situações que na vida lhe são impostas.

Por intermédio dessas correlações, o poeta-escrivão, por um lado, imprime ironicamente aos fatos sanguinolentos e agressivos do movimento ocorrido no sertão de Pernambuco, a mesma glória conferida aos feitos guerreiros das novelas de cavalaria e, por outro, reveste com as cores brilhantes e reluzentes dos estandartes e dos brasões da nobreza medieval a fosca e rasa realidade na qual se encontra preso, como ele mesmo afirma:

Tudo isso me ajudava, aos poucos, a entender melhor a história da Pedra do Reino e a me orgulhar da realeza e cavalaria dos meus antepassados. Tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino Encantado, semelhante àquele que meus bisavós tinham instaurado e que ilustres Poetas-acadêmicos tinham incendiado de uma vez para sempre em meu sangue. Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se de galopes, das cores e bandeiras das Cavalcadas, dos heroísmos e cavalaria dos *folhetos* (PR, 2005, p.100).

Neste fragmento, o intertexto paródico processado entre *A pedra do reino* e o romanceiro popular nordestino é declarado pelo próprio narrador. Os aspectos da cavalaria medieval, herdados pelos folhetos e romances do cordel, são recuperados por Quaderna com o fim de, a partir deles, conferir ao seu universo sertanejo *áspero, pardo e pedregoso* e à sua vida *cinzenta e mesquinha*, uma coloração mais *heróica e cavalariana*, tingida com o brilho das *bandeiras das cavalhadas*. A partir deste procedimento de inversão irônica, iluminado pelos princípios da carnavalização, é pertinente salientar que o cronista confere um caráter poético aos traços pitorescos que compõem a paisagem histórica e social da região nordestina, visando, assim, promover a ressignificação e a recriação simbólica do universo sertanejo.

Desta maneira, é relevante frisar que a leitura paródica dos traços folhetescos está sendo produzida em função de duas instâncias integradas entre si. Em primeiro lugar, como já notamos, podemos enfatizar que a coerente articulação entre o tempo, o espaço, a atuação e a configuração de determinadas personagens (tia Filipa e Quaderna) e o foco narrativo enseja a produção do efeito de verossimilhança que dá respaldo ao influxo dos aspectos da literatura popular na estrutura do romance.

Atrelada a essa ambientação, constatamos o tratamento irônico atribuído à recriação das formas folhetescas, cujo resgate parece estar relacionado com representação “mágica” do sertão, bem como de seus discursos historiográficos e sócio-políticos. Essa consideração pode ser observada em uma passagem na qual a imagem dos grandes latifúndios do Cariri, em fins do século passado, é edificada desde uma perspectiva cavaleiresca própria das composições populares:

Mas como eu [Quaderna] vinha dizendo: em torno dessa Casa-Forte da “Onça Malhada”, criaram-se rebanhos imensos, pastagens sem fim, um número incontável de parentes e agregados, como sucedera aos Pereiras, Barões do Pajeú. Os domínios de Dom José Sebastião eram maiores do que alguns Reinos pequenos mais ilustres do mundo, pois suas terras cobriam vários dos municípios atuais do Cariri. El-Rei Dom José I reconheceu a ele o direito de usar as armas da família Garcia-Barreto, e a qualidade de Fidalgo-Cavaleiro de sua Casa (PR, 2005, p. 162).

O trecho faz referência às propriedades que pertenciam ao avô de Quaderna, o influente latifundiário José Sebastião Garcia Barretto, pai de sua mãe e de seu tio Pedro Sebastião, futuro herdeiro do imenso território rural. Alguns adjetivos presentes no fragmento citado que qualificam os elementos do espaço descrito – entre eles “rebanhos *imensos*”, “pastagens *sem fim*” e “*um número incontável* de parentes e agregados” –, revela a grandeza do poder aquisitivo dos parentes maternos do narrador. A representação da riqueza desta ambientação rural incorpora também os signos do imaginário cavaleiresco medieval, contidos na estética do romanceiro popular nordestino. Estes traços são manifestados no momento em que Quaderna compara as imensas fazendas do Cariri aos *reinos* ilustres do mundo e o patriarca detentor do controle das armas da família à figura do *fidalgo-cavaleiro*. No fragmento mencionado, a maneira de como a transposição da imagética cavaleiresca medieval é elaborada parece conferir uma perspectiva mítica, cuja pretensão é revelar a beleza estética dos traços constitutivos dos textos populares, ao passo que parece se mostrar, implicitamente, reverente ao sistema oligárquico predominante no nordeste até o final da primeira metade século XIX.

Diante destas considerações, pode-se depreender que é mediante o procedimento de transcontextualização dos elementos da cavalaria medieval, agenciado em decorrência da organização dos recursos internos da narrativa, que a literatura de cordel vai sendo recriada parodicamente no romance, de modo que tende a ser empregada principalmente como mecanismo de reinvenção do espaço sertanejo e das interpretações discursivas que perpassam as esferas de sua história e de sua organização sócio-política, imprimindo-lhes um *status* mais romântico e distanciado dos modelos de representação regionalistas.

2.3 Introdução ao “*reino da poesia*”

De forma semelhante à Tia Filipa, a figura representada pelo poeta e cantador João Melchíades também coopera para a elaboração de uma ambientação verossímil, adequada ao processo de recriação paródica da tradição literária popular em *A pedra do reino*. Em outros termos, é plausível assinalar que as ações desenvolvidas pelo mestre de cantoria ao longo do enredo atuam na operação de transfiguração, a princípio no plano temático da obra, de aspectos do sistema ideológico que regem a produção folhetesca na região do nordeste brasileiro.

Assim sendo, em uma primeira apreciação, é importante levar-se em conta que este cantador é uma personagem de extração histórica. No decurso da trajetória da literatura de cordel, de fato existiu um famoso poeta chamado João Melchíades Ferreira da Silva, nascido na cidade de Bananeiras (PB), no ano de 1869, e falecido em João Pessoa (PB) a 10 de dezembro de 1933. Foi autor de mais de 20 folhetos, dentre os quais destacamos *O Romance do pavão misterioso* e *A guerra de Canudos*. Se consideramos estes dados, é pertinente assinalar que o resgate desta figura, na composição do universo ficcional de Quaderna, já revela o diálogo intertextual operado entre *A pedra do reino* e a tradição literária dos folhetos e romances populares.

É relevante verificar como esta personagem é reconstruída ficcionalmente. Deste modo, notamos que o cronista fornece aos leitores uma biografia bastante precisa deste vate sertanejo:

João Melchíades era um cantador conhecido em todo o Sertão. Para assinar os seus *folhetos*, adotava o orgulhoso cognome de “O cantador da Borborema”, em homenagem à serra sagrada da Paraíba. Tinha sido Soldado na “Guerra dos Canudos”, em 1897, lutando sob as ordens do então Tenente-Coronel Dantas Barretto. Depois fizera parte das tropas que tinham ido ocupar o Acre, conquistado pelas tropas irregulares de nordestinos de Plácido de Castro. Fora, depois, reformado no posto de Cabo, voltando então para a Paraíba, terra sua, e acolhendo-se à proteção do homem poderoso do Cariri, meu Padrinho, Dom Pedro Sebastião. Este deu morada, ao velho Cantador perto da casa da fazenda, onde João Melchíades não tinha obrigações, vivendo do soldo de Cabo e da renda dos seus folhetos e *cantadas*. Logo ele se tornaria célebre, com um *romance* que escreveu sobre a “Guerra de

Canudos” e também pelos inúmeros *folhetos* que escreveu contra os Protestantes, os *novas-seitas*, que já começavam a aparecer, no Sertão, “com seus evangelhos, cizânias e pregações proselitistas”, como dizia, indignado nosso Padre Renato (PR, 2005, p. 90).

Conforme observamos, mediante o emprego do sumário narrativo, Quaderna apresenta o percurso de vida de João Melchíades, conferindo ênfase a alguns dados biográficos autênticos, dentre os quais sublinha aqueles referentes à sua atuação como soldado na *Guerra de Canudos* e na *conquista do Acre*. Além disso, destaca ainda o apelido por ele empregado para assinar seus folhetos, *O cantador de Borborema*, informação também retirada do contexto empírico. Contudo, constatamos que estes elementos extraídos de pesquisas historiográficas, ao serem transpostos para as esferas do mundo literário de *A pedra do reino*, fundem-se a outros eventos fictícios da diegese, cujo objetivo maior é a elaboração de uma ambientação que, propícia para a recepção dos componentes da literatura folhetesca, seja capaz de manter a lógica interna e a verossimilhança da narrativa.

Com efeito, percebemos que o fato de João Melchíades ter sido acolhido pelo rico fazendeiro Sebastião Garcia-Barretto, tio e padrinho de Quaderna, constitui-se como um episódio claramente inventado, que visa justificar, no âmbito fabular do romance, a inserção das técnicas inerentes ao procedimento de produção dos poemas de cordéis, as quais, simultaneamente, aparecem recriadas parodicamente pelo narrador em diversos outros extratos da meada textual, o que confere à obra novos efeitos e significados poéticos.

Como já mencionado, é possível salientar que o papel desempenhado por João Melchíades na narrativa aproxima-se bastante ao de Tia Filipa, posto que os folhetos que aquele lia ou escrevia, igualmente, influenciavam o modo pelo qual o jovem Quaderna concebia o mundo à sua volta. Entretanto, vale salientar que esse poeta notabiliza-se, sobretudo, por ter instalado na Fazenda da “Onça Malhada”, uma escola de cantoria, onde procurava ensinar aos garotos daquela região, entre eles o futuro cronista, a *Arte, a memória e*

o estro da poesia (PR, 2005, p. 92), exercendo de modo pleno, a função de mestre de cantoria¹⁶, segundo podemos observar na passagem abaixo:

Começou ensinando-nos 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 (PR, 2005, p. 92).

Por meio de um desvio metalingüístico, o narrador interrompe a seqüência das ações na trama para descrever uma das aulas de João Melchíades. Neste instante, algumas das técnicas empregadas na produção folhetesca são ficcionalizadas no enredo do romance. Ainda que os conceitos teóricos ensinados pelo professor sejam expressos em termos coloquiais, conforme notamos com as expressões “*versado e rimado*” e “*desversado e desrimado*”, distantes dos padrões científicos e acadêmicos, Quaderna tenta conferir a eles um grau de legitimidade no instante em que reproduz o discurso alheio com um certo distanciamento. Assim, constata-se que, ao empregar o discurso indireto para se referir às lições fornecidas pelo poeta, o narrador inverte, de acordo com a lógica da cosmovisão carnavalesca, as convenções instituídas pelo método positivista de conceber o mundo, na medida em que visa atribuir à sabedoria popular – calcada em experiências empíricas – uma dimensão mais objetiva. Neste sentido, é válido assinalar que o procedimento paródico já está presente na forma de como a matéria popular é resgatada e transfigurada na narrativa.

Entretanto, o exercício de transposição genérica ensinado pelo cantador aos seus alunos manifesta-se também em outro nível estrutural de *A pedra do reino*, desempenhando funções peculiares, conforme podemos verificar a seguir. Em *O estranho caso do cavaleiro diabólico*, folheto XXXIII, Quaderna dá início ao relato da história protagonizada por Lino Pedra-Verde, outra personagem representante dos “trovadores sertanejos”. Certo dia, Lino sai

¹⁶ Idelette dos Santos afirma, com base nas palavras proferidas por Madureira, um dos membros do Movimento Armorial, que o cantador é mestre em poesia e em música, porque também é violeiro e ensina aos jovens músicos armoriais os segredos de seu instrumento preferido, a viola [...], dados estes que estão retratados poeticamente em *A pedra do reino*. Cf. SANTOS, Idelette, Muzart F. dos. *Em demanda da poética popular*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999, p. 139.

de casa para visitar a sua plantação de milho, quando no meio do caminho depara-se com a visão de um cavaleiro diabólico:

[...] o Cavaleiro estava no meio do campo, e o chão se aprumara, mas o terror de Lino só fez foi aumentar. É que dos olhos do monstro saíam uma Luz vermelha e outra verde que se ajuntavam ao fogo da Estrela para também queimar o chão. E, terror dos terrores, Lino viu então, pela primeira vez com mais clareza, a cara apavoradora do Cavaleiro. Seus lábios arregaçados não conseguiam cobrir os enormes dentes de cachorro, e de sua boca, a modo de línguas, saíam sete Cobras-corais. O cavalo era velho e preto, e parecia carregado de todas as astúcias e ruindades do mundo (PR, 2005, p. 210).

Repare-se que se trata de um episódio composto por uma série de elementos fantásticos. Nele, a descrição do cavaleiro é construída a partir da mistura de elementos humanos e animais, cujo intuito é atestar a monstruosidade dessa figura. A sua feição diabólica é igualmente reiterada pela presença do cachorro e da cobra-coral, signos representativos do diabo. O cavalo velho e preto também reforça a idéia de maldade e ameaça. Entretanto, logo em seguida, todos os elementos simbólicos dispostos em prosa no fragmento são recontados pelo narrador sob a forma de versos:

“Os seus olhos são de Fogo,
os dentes são de Dragão,
sua Boca é a caverna
das Cobras da Maldição!
É Bicho tão temeroso
que nos corta o coração!”
(PR, 2005, p. 212)

Edificado sob a forma de sextilha, composta por versos com sete sílabas, rimados na disposição ABCBDB – modelo de metrificação típico dos folhetos e romances – o poema recria as mesmas imagens fantásticas descritas anteriormente pelo cronista. Contudo, para adequar o texto aos esquemas da métrica da estrofe, o signo do “dragão” aparece substituindo o “cachorro” da versão em prosa, para facilitar o mecanismo de rima, sem, no entanto, desconstruir a essência diabólica do cavaleiro, que por sua vez, continua sendo reforçada pelos vocábulos “maldição” e “temeroso”.

É interessante observar que, no folheto XXXIII, um mesmo relato é exposto pelo narrador ora em prosa, ora em verso. Lembrando que a transposição genérica configura-se

como a primeira prática ensinada por João Melchíades, é possível inferir que Quaderna, ao relatar o episódio ocorrido com seu colega, tenha aplicado em seu discurso narrativo a mesma técnica aprendida na escola de cantoria. Deste modo, o protagonista toma de empréstimo um dos mecanismos de composição de folhetos típico, empregado pelos poetas aprendizes para exercitar a criatividade. Em outras palavras, podemos considerar que esta prática de produção textual é repetida na estrutura do romance. Entretanto, esta repetição não é efetuada apenas como simples treino de um iniciante na arte dos cordéis. Ela desempenha papéis que “refuncionalizam” este procedimento.

Comparando a forma em prosa e a forma em verso, reparamos que a troca de vocábulos – “cachorro” por “dragão” – empreendida para permitir a rima, reflete a rigidez da metrificação a qual deve se submeter o poema de cordel. Assim, a substituição de um termo pelo outro observada no folheto citado, parece dialogar com as palavras proferidas anteriormente pela personagem Samuel, que ensina ao narrador que “na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia nas métricas da Poesia” (PR, 2005, p. 54).

Neste sentido, podemos assinalar que a reduplicação do procedimento de adaptação do relato de Lino Pedra-Verde para outro gênero textual suscita, implicitamente, a discussão acerca de algumas questões relativas à representação da realidade, amiúde discutidas no romance, conforme veremos no momento oportuno. Deste modo, já é pertinente salientar uma primeira função desempenhada pela repetição de uma das técnicas de produção folhetesca: parece funcionar como motivo que realimenta, ao longo da narrativa, as especulações referentes à arte e o seu compromisso com o real.

É relevante averiguar o sentido do posicionamento do folheto XXXIII no interior da narrativa. Notamos que este aparece logo após o folheto *A trágica desventura do Rei Zumbi dos Palmares*, no qual Clemente lê uma crônica sobre a repressão a Quilombo de Palmares,

enquanto ele e seus dois companheiros – Quaderna e Samuel – viajavam a cavalo pelas caatingas sertanejas. Ironicamente, Quaderna qualifica como uma “pausa” nas “infindáveis teses acadêmicas” do filósofo, a narração que faz do episódio ocorrido com Lino Pedra-Verde. Desta maneira, o narrador justifica:

[...] é preciso descansar, pois sinto que as cabeças dos que me ouvem, e a minha também, já estão pendendo, sonolentas, com o sono epopéico de Homero. A parte que intercalo é mais movimentada, mais bandeirosa e cavalariana, de modo que talvez dissipe o sono com cavalos, Cavaleiros, visagens e outras coisas mais “romanceiras e folhetescas” (PR, 2005, p. 207).

De acordo com o que podemos perceber, a história do cantador, relatada por Quaderna, configura-se como uma digressão metalingüística que, motivada pela pausa das ações, tem como fim “dissipar o sono” dos leitores, imprimindo um dinamismo mais envolvente ao romance. A sonolência proporcionada pelas discussões acadêmicas é focalizada metonimicamente por Quaderna através da imagem das “cabeças pendendo sonolentas”, cuja cadência dos signos revela a idéia de peso e lentidão. Em contrapartida, para expressar o tom ligeiro e atraente das histórias populares, o narrador emprega, em sua enunciação, verbos no presente (tanto do indicativo quanto do subjuntivo), edificando uma fala mais incisiva e movimentada. Neste trecho, portanto, constatamos o fascínio que os temas e as técnicas da literatura popular exercem sobre o narrador.

Em torno destas considerações, depreendemos que ao resgatar uma história repleta de elementos fantásticos, que se desvia por completo da seqüência narrativa anterior, tal como é a aparição do cavaleiro diabólico a Lino Pedra-Verde com relação à crônica sobre a represália ao Quilombo de Palmares, o narrador não somente tem o propósito de intensificar o clima enigmático de sua narrativa, para assim manter acesas as expectativas dos leitores, mas também tem o intuito de carnavalizar o engajamento que caracteriza o discurso de Clemente, de acordo com o que destacamos:

“O capitão paulista gritou para um homem do troço de Domingos Jorge Velho: ‘Corte a cabeça!’ O troféu sangrento foi lhe entregue imediatamente para ser salgado e remetido ao Governador de Pernambuco, Caetano Mello e Castro, e o corpo lá ficou, insepulto, para ser

devorado pelos Caritus – os porcos-selvagens do Sertão [...]. Quanto aos que não tinham tido tempo de se matar, amarrados novamente sob o vergalho, feridos, escoiceados, foram marchando em meio aos Conquistadores, cujos saios e gibões mostravam-se espirrados de sangue. Era o retorno à Escravidão!” (PR, 2005, p. 206).

A cena da morte de Zumbi de Palmares é descrita por meio de uma linguagem que traduz os ideais maniqueístas de Clemente, bem como tendem a refletir parodicamente o seu engajamento social em defesa dos oprimidos, conforme discutiremos melhor no capítulo seguinte. Assim, de um lado temos a presença do negro guerreiro, cuja valentia é ressaltada pelos detalhes da descrição, de acordo com o que verificamos, por exemplo, com “os gibões espirrados de sangue”, apontando a participação nas batalhas; e com a “marcha” em meio aos conquistadores, representando a sua dignidade, mesmo em face da derrota. Em contrapartida, o branco exerce o papel do opressor, agressivo e desumano. A indiferença para com os negros é assinalada pelo ato da degola de Zumbi e, reiterada, pelo fato do exército não ter sepultado o negro, deixando seu corpo ser devorado pelos “porcos-sertanejos”.

Contudo, a rigidez do discurso de Clemente é rompida no instante em que o narrador, qualificando-as como enfadonhas, promove um corte da seqüência das ações, para inserir, como já vimos, um relato mais “bandeiroso e cavalariano”, segundo seu ponto de vista. É, portanto, por assinalar uma ironia com relação a um determinado pensamento acadêmico (o defendido pelo filósofo) e, ainda, por realimentar algumas discussões referentes às questões literárias, de acordo com o que vimos enfatizando, que podemos afirmar que a técnica de transposição genérica é recriada parodicamente em *A pedra do reino*, dentro do qual é “refuncionalizada”, contribuindo para o procedimento de carnavalização das idéias de Clemente.

A importância dos ensinamentos de João Melchíades a Quaderna não se esgota aqui. Destarte, podemos assinalar ainda que, em uma de suas aulas, o mestre apresenta aos seus alunos os tipos de folhetos existentes na tradição literária do cordel, conforme o narrador explicita:

O velho João Melchíades ensinou-nos, ainda, que, entre os romances versados, havia sete tipos principais: *os romances de amor; os cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; os de profecia e assombração; e os de safadeza e putaria* (PR, 2005, p. 94 – grifo nosso).

Outra vez notamos o narrador relatando sob a forma do discurso indireto as falas do cantador. De maneira distanciada, recupera no âmbito temático do romance as várias categorias de divisão dos folhetos utilizadas pelos artistas populares. Entretanto, de acordo como que já ressaltamos, esta classificação é bastante movediça e flexível, podendo variar de acordo com o ponto de vista de cada receptor. Tanto são móveis estas denominações que o próprio Quaderna, posteriormente, reduz para seis as sete espécies propostas pela tipologia de seu mestre, reagrupando, para isso, duas das modalidades mencionadas em apenas uma: “Um dos tipos que eu mais apreciava eram os de safadeza, subdivididos em dois grupos, os de putaria e os de quengadas e estrandeirices.” (PR, 2005, p. 107). Depreende-se, portanto, que o narrador reinterpreta, segundo o seu “gosto”, as teorias transmitidas pelo cantador, unindo, em um só grupo, as categorias que mais lhe agradavam, ou seja, as de *putarias* e as de *quengadas e estrandeirices*. Ambas as modalidades são aglutinadas, porque as duas apresentam matizes de safadeza: a primeira refere-se aos romances obscenos e as segundas, aludem aos folhetos de uma sem-vergonhice risadeira (PR, 2005, p. 111).

Alguns dos traços estilísticos contidos nos ciclos de folhetos, apresentados por João Melchíades, também comparecem recriados parodicamente nos vários estratos da narrativa, deixando transparecer a sua contribuição temática, formal e conceitual tanto na construção da obra em geral, como na composição da personalidade de Quaderna. A propósito desta consideração, é válido reiterar que Idelette dos Santos (1999, p. 114-115) já demonstra os procedimentos empregados pelo cronista ao promover, na narrativa, o resgate e a síntese das diferentes modalidades folhéticas, apreciando, sobretudo, como tal operação se processa ao longo do mecanismo de citação e reescritura de textos populares. A partir de sua análise, a estudiosa busca observar em que sentido cada uma destas classes de romances de cordel, ao

serem retomadas como partes constituintes do imaginário do narrador, podem ser interpretadas como pequenas peças construtoras do gigante mosaico que é o universo ficcional de *A pedra do reino*.

Não obstante, é necessário levar em conta que toda a cosmologia da literatura popular encontra-se profundamente arraigada na subjetividade do narrador, de modo que é possível constatar que a presença dos traços relativos a estas categorias do cordel não se restringe apenas às citações, mas incidem também sobre o conjunto da prosa do cronista. Assim, já tivemos a oportunidade de assinalar, por exemplo, o efeito indelével que os romances de “cangaceiros e cavalarianos” exercem sobre a imaginação de Quaderna, despertando-lhe desejos e sonhos que o levam a transfigurar a realidade cotidiana e histórica do sertão desde uma perspectiva mítica, calcada nos valores da cavalaria medieval.

Por outro lado, é pertinente inferir ainda que a esperteza e a astúcia intrínsecas à personalidade do narrador sejam, por sua vez, a própria reinvenção dos aspectos atribuídos aos grandes malandros do imaginário brasileiro, tais como João Malasarte e João Grilo, reconhecidos por Quaderna como “pessoas de bom *quengo* para enganar os outros” (PR, 2005, p. 107). Diversas passagens da narrativa evidenciam o caráter ardiloso de Quaderna, dentre as quais destacamos:

Durante a vinda, eu planejava uma manobra desleal para prejudicar Clemente e favorecer meu afilhado, Samuel. Sabia que, com um pouco de esperteza e dissimulação, teria a oportunidade de levá-la a cabo: os dois rivais, perdidos na grandeza de suas idéias e de seus sonhos, eram muito distraídos para as ciladas da vida prática (PR, 2005, p. 291).

Extraído do folheto XLII, *O duelo*, o fragmento acima expressa de maneira clara a conduta oportunista da personalidade do narrador. Este descreve ao leitor o plano secreto que teve antes de organizar a disposição do duelo. A atitude premeditada e calculista é reiterada com o verbo “planejara”, conjugado no pretérito-mais-que perfeito, denotando que a articulação da “manobra desleal” foi tecida antes da execução das ações que estava descrevendo. Deste modo, percebemos que o conceito de *quengo* fornecido pelo cronista,

transcrito no parágrafo anterior, parece que pode ser aplicado facilmente a sua própria personalidade.

A intertextualidade paródica pode ser verificada a partir dos fragmentos dos folhetos de João Malasarte, dentre os quais assinalamos o que mais evidencia o diálogo estabelecido entre o pensamento de Quaderna mencionado e o conteúdo dos poemas de safadeza:

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

Porém Satanás, um dia,
manifestou-se em João
e ele armou uma Cilada
para a filha do Patrão.
Ela, por ser inocente,
Caiu no laço do Cão!”
(PR, 2005, p. 113).

As estrofes acima retratam o caráter astucioso de João Malasarte. Sua esperteza é destacada nos primeiros versos. O signo “quieto” expressa a atitude premeditada deste quengo, que age em pensamento. Nos últimos versos já deparamos com o termo “cilada”, também incorporado no discurso de Quaderna, que indica o momento em que João começa a pôr em prática os seus planos. A “inocência” da filha do patrão alude à distração de seus adversários, que os permite caírem nas armadilhas do cotidiano. Cotejando o modelo conceitual apresentado pelo folheto de João Malasarte e os conceitos que constroem a consciência do narrador, é possível inferir que são bastante próximos, pois em ambos há a presença da ação calculada previamente em segredo e a posterior, aplicação das “manobras desleais” no momento oportuno, no qual os rivais mostram-se vulneráveis às ciladas da vida prática.

Contudo, se nos textos populares o malandro justifica as suas trapanças por uma questão de sobrevivência, em Quaderna, a razão é outra. Estável financeiramente em função de alguns bens que herdara de sua tia e de seu tio, parece que as espertezas do narrador são

empregadas mais em função da tentativa de comprovar a sua inocência no inquérito que está envolvido. Neste sentido, verificamos as suas diversas tentativas de ludibriar e distrair o juiz que lhe interroga: “De certo modo, o que eu queria era mesmo enfastiá-lo, para diminuir o perigo do assunto” (PR, 2005, p. 404). Por tal motivo, a parte da obra que corresponde ao depoimento é toda permeada pela narração de causos, anedotas e lendas que, entrecortando as declarações do narrador, visam desviar a atenção do corregedor. Eis, portanto, uma diferença de enfoque que assinala, neste caso, a recriação paródica da essência dos romances de safadeza em *A pedra do reino*.

Os traços dos folhetos de “profecia e assombração”, por sua vez, também aparecem reinventados na estrutura interna do romance. Em síntese, considera-se que esta modalidade de poemas, em geral, versam sobre os acontecimentos relativos ao final do mundo ou sobre aparições de entidades divinas, tal como anjos e diabos. Por conta das imagens fantásticas que amiúde integram a representação destes textos, o clima que os envolve apresenta-se carregado de mistério e suspense. Já mencionamos anteriormente um fragmento do folheto cantado por Lino Pedra-Verde, em *O estranho caso do cavaleiro diabólico* (PR, 2005, p. 212) que, por relatar o aparecimento de um cavaleiro demoníaco “com dentes de cachorros e línguas em forma de cobras-corais” (PR, 2005, p. 210), pode ser destacado como um exemplo ilustrativo desta classe de cordéis.

Em *A visagem da Moça Caetana* (PR, 2005, p. 305 – 306), temos representada uma cena em que o teor dos folhetos de “profecia e assombração” também é transcontextualizado. Trata-se do momento em que Quaderna adormece, quando espera pela hora de se dirigir à delegacia. Durante o sono, tem uma visão da *terrível Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja* (PR, 2005, p. 305). A descrição desta entidade já contribui para o efeito de mistério que envolve a situação narrada:

[...] entrava na sala da Biblioteca uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos

sovacos não ficavam só neles: num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um de seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobra coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel (PR, 2005, p. 305).

A caracterização da Moça Caetana é edificada por traços que reiteram a sua estranheza. Veste-se com um “vestido vermelho e decotado”, signos que expressam a sua sensualidade. É uma mistura de mulher com “onça”¹⁷, felino símbolo da evocação do panteísmo (SANTOS, 1977, p. XVI), de extrema relevância dentro da cosmologia sertaneja de *A pedra do reino*. O grotesco revelado pela imagem dos “pêlos dos sovacos” funde-se com o sublime da “doce e branca falda dos peitos”. Os animais que pousam em cada um de seus ombros, ou seja, os “gaviões” e, ainda a “cobra-coral” que lhe serve como colar, sustentam a sua aparência diabólica, posto que estes animais podem representar as potências maléficas que dirigem o sertão (SANTOS, 1977, p. XIV). Estes são os dados que confirmam a feição estranha, mas ao mesmo tempo fascinante desta figura, gerando suspense ao episódio. Além de sua nebulosa caracterização, a mesma personagem realiza outro ato igualmente enigmático:

Encaminhou-se para um pedaço branco e despido da parede, e, sem deixar de me olhar, ergueu a mão, começando a traçar, com o dedo indicador, linhas e linhas horizontais, na parede que ficava por trás dela. À medida que o dedo ia indicando as linhas, a parede se cobria de palavras escritas a fogo (PR, 2005, p. 205).

¹⁷ A imagem da “onça” perpassa todas as facetas do universo sertanejo em *A pedra do reino*. Idelette dos Santos, em prefácio a *O Rei Degolado* (1977), destaca a importância deste felino no romance de Suassuna. Em sua interpretação tal simbologia está ligada à da Pantera e a do Leopardo na heráldica medieval européia. Diz-se que ambos os animais, a Pantera e o Leopardo, estão intimamente relacionados entre si e que a transformação da pantera em leopardo, de acordo com a linguagem heráldica, é o resultado da influência da Igreja por meio da cristalização do Graal. Esta interpretação assenta-se na crença de que a pantera, animal heráldico tradicional, significava *animal do todo* (*panthér*) –, evocando, assim, o panteísmo. Neste sentido, as manchas de seus pêlos simbolizavam todos os astros do cosmos. Diante destas considerações, a substituição da pantera pelo leopardo correspondia ao método experimentado pela Igreja medieval, o qual consistia em batizar os emblemas pagãos, modificando assim o seu sentido. O leopardo torna-se, desta forma, um “quase-leão”, “um animal mal diferenciado, em plena evolução, no caminho da graça, o leão cristão”. Pautando-se por esta explicação, Suassuna teria reencontrado na onça o peso mítico e cósmico da pantera: “No ‘catolicismo sertanejo’ a Onça é a encarnação da divindade múltipla, é a herdeira direta do ‘animal do todo’. A simbólica astrológica e a dimensão cósmica e heráldica da vida e da morte se reúnem para a explicação armorial da criação do mundo e da morte”. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Uma epopéia do sertão. In: SUASSUNA, Ariano. *História d’O Rei degolado nas Caatingas do sertão*: romance armorial e novela brasileira – Ao sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. XVI.

A ação da Moça Caetana é também representada de forma densamente simbólica. A parede em que a personagem escreve era branca, portanto, despida de cores. Desta maneira, podemos ler a parede branca como uma alegoria da tábua rasa da vida, a princípio, sem cor ou sem um sentido. A essência da vida é conferida, no instante em que uma divindade, situada à frente desta parede, traça sobre ela algumas palavras, indicando o destino de cada homem. Entretanto, o destino é escrito a “fogo”, vermelho, a cor do sangue. Destarte, desde o momento em que é traçado, o destino é assinalado pelo fogo, isto é, pela morte.

A partir destes elementos, constatamos que a aparição da Moça Caetana a Quaderna, horas antes de iniciar seu depoimento, possivelmente, parece sinalizar sua futura condenação, não só à cadeia, mas à morte. Esta idéia é reiterada desde uma perspectiva trágica, conforme notamos com as seguintes palavras escritas na parede: “[...] O estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo do sono ensangüentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados.” (PR, 2005, p. 306). A tragicidade instaura-se com o “decreto da morte” do indivíduo que, ao nascer, já está condenado a este fim, sem a possibilidade de modificá-lo.

Com base nestas considerações, é possível depreender que o folheto *A visagem da Moça Caetana* possui, em sua configuração, elementos capazes de revelar o seu diálogo com os folhetos de “profecia e assombração”, ou seja, a atmosfera fantástica e misteriosa, a aparição de uma personagem sobrenatural e as previsões tecidas com relação ao destino do narrador. Entretanto, averiguamos que o sentido primordial desta modalidade de poemas é expandido. Deste modo, além de intensificar o enigma da narrativa e imprimir-lhe uma nuance mais trágica – uma vez que aponta para a existência da “morte” –, repleta de signos que metaforizam o sentido da vida, contribui também para conferir ao universo ficcional de *A pedra do reino* uma dimensão mais mítica que a distancia das técnicas “realistas” de representação.

Traços do ciclo dos “romances de amor” também são verificados na narrativa suassuniana. Intimamente relacionados aos de aventura, os romances de amor notabilizam-se por relatar a história de um príncipe que, ao se apaixonar por uma princesa, atravessa inúmeros desafios para obter a realização amorosa. Embora esta fórmula não seja encontrada na obra, podemos, porém considerar que a mesma encontra-se sugerida ao longo da trama:

[...] o escudo era encimando por uma figura a modo de “timbre”, uma bela Dama de cabelos soltos, vestida com um manto negro semeado de contra-arminhos da prata e mantendo as mãos cobertas. Era a Dama jovem e sonhosa, de olhos verdes, de cabelos lisos, finos, compridos e castanho-claros que seria, para o Rapaz do Cavalo Branco, “o grande amor de sua vida” (PR, 2005, p. 47).

Este fragmento refere-se à entrada da comitiva do rapaz do cavalo branco na vila de Taperoá. Nota-se que o donzel carrega um escudo, no qual aparece a imagem de uma dama “jovem” e “sonhosa” que viria a ser o “grande amor de sua vida”. Deste modo, percebemos uma espécie de anúncio de um futuro enlace amoroso entre o donzel e a moça, cuja foto vem estampada em sua arma de defesa. É válido perceber que esta predição vem marcada entre aspas, o que nos indica um tom irônico, cujo sentido é esclarecido em uma passagem posterior:

[...] ainda que, como os acontecimentos posteriores iriam demonstrar, muito mais assinalada e terrível do que ela [Clara] fosse sua irmã, a doce, bela e sonhosa Heliana, a moça dos olhos verdes e das mãos cobertas que foi como uma pedra-de-raio a fulminar o destino de Sinésio (PR, p. 487).

Assim, a jovem que seria “o grande amor de sua vida”, é a mesma que desempenha um papel fulminante para o destino do donzel, semelhante à potência destrutiva de uma “pedra-de-raio”. Contudo, este trágico encontro é retratado de forma vaga, tão solto e leve eram como os cabelos da “sonhosa” Heliana. As pistas deixadas ao longo da trama apenas nos sugerem as possíveis causas geradoras das desgraças. A passagem abaixo contém alguns indícios:

— “Tanto faz uma coisa como outra, e era o rapaz que morreu que eu queria dizer, porque não há dúvidas de que Sinésio morreu mesmo!”—disse Gustavo, pronunciando com dificuldade o nome do desaparecido. — “De qualquer modo, se ele um dia aparecesse, você ainda se consideraria noiva dele?”

—“Não sei!”— falou Clara, como se o assunto também lhe fosse penoso e sempre sem levantar os olhos (PR, 2005, p. 493).

Esta é uma cena protagonizada por Gustavo Moraes e Clara, irmã mais velha de Heliana. No diálogo entre ambas as personagens, é possível constatar que esta jovem fora noiva de Sinésio, antes de seu desaparecimento. As personagens tratam do assunto sobre o noivado de maneira vaga, causando-nos a impressão de que se trate de um tema tabu. Isto pode ser identificado na dificuldade apresentada por Gustavo ao pronunciar o nome do desaparecido, e no modo apático como a jovem responde a pergunta de seu companheiro, sempre “sem levantar os olhos”. Embora a discussão seja nebulosa, dela podemos depreender que a tragédia suscitada pelo encontro de Heliana e Sinésio indicia as prováveis dificuldades que os amantes terão que enfrentar para a realização amorosa. Logo, um dos possíveis obstáculos parece ser o noivado da irmã primogênita com o moço, o que preconiza a formação de um triângulo amoroso como entrave a ser solucionado.

Eis, portanto, alguns dos principais indícios que nos permitem assinalar a recriação paródica dos traços referentes aos “romances de amor” no decurso da prosa de Quaderna. No entanto, é importante ressaltar que, quando transpostos para o universo ficcional do cronista, estes mesmos traços romanescos são refuncionalizados, de modo que passam a cumprir um papel diferenciado. Os fragmentos sugestivos de um futuro caso amoroso, permeado por dificuldades a serem vencidas, podem ser vistos como elementos que auxiliam na manutenção do clima de mistério que envolve a narrativa. Isto é averiguado nas passagens citadas anteriormente, nas quais o narrador não fornece ao leitor dados precisos sobre o envolvimento amoroso dos jovens, de modo que apenas sinaliza a união e suas conseqüências desastrosas, sem indicar as causas das tragédias. Diante destas considerações, assinalamos, portanto, que os elementos de enigma, além de sustentarem o suspense da história de Quaderna, visam ainda manter acesas as expectativas e o interesse do leitor por toda a obra.

Sendo assim, é possível observar a maneira pela qual as classes da literatura de cordel são resgatadas e adaptadas ao ritmo do universo ficcional construído por Quaderna. Ao serem introduzidas na estruturação da narrativa suassuniana, estas categorias folhetescas passam a produzir novos efeitos de sentido, de modo que ora aparecem atuando na ressignificação do espaço sertanejo, de acordo com o que notamos com a recriação da imagética cavaleiresca contida nos romances “de cangaceiros e cavalarianos”; ora fornecem substratos que integram a personalidade astuciosa e oportunista do narrador, segundo constatamos com o intertexto estabelecido com os folhetos “de quengadas” ou “de safadezas”; ora contribuem para o estabelecimento de uma dimensão mítica ao universo ficcional, segundo pudemos constatar com a reduplicação de alguns traços dos folhetos de “profecia ou assombração”; e, por fim, podem incidir sobre a dinamização dos episódios narrados, quando tendem a reforçar o clima enigmático que envolve a trama, como salientamos com a recuperação de traços recorrentes nos romances “de amor”. É, portanto, por guardar um certo distanciamento crítico em relação às matrizes textuais com que dialoga, adequando-as à estrutura romanesca e, como conseqüência, ampliando a função primordial das mesmas que consideramos paródico o procedimento de reinvenção das modalidades dos poemas de cordel reduplicados no romance.

Ainda com relação à transcontextualização das nomenclaturas das classes dos cordéis ficcionalizadas em *A pedra do reino*, percebe-se que as mesmas procuram reproduzir o mesmo tom coloquial característico da fala dos poetas populares. Neste sentido, nota-se que, muitas vezes, os termos típicos da linguagem popular tendem a contrastar drasticamente com o estilo “elevado” comum ao discurso erudito pronunciado tanto pelo próprio narrador, quanto pelas demais personagens. Esta combinação de estilos revela a presença da carnavalização, compreendida segundo a concepção de Bakhtin (1981), como mecanismo literário fundamental para a estruturação do romance, sobre o qual trataremos mais adiante.

Além das técnicas de produção textual e dos ciclos de folhetos encontrados no nordeste, os aspectos da ideologia conservadora da literatura de cordel também são reinventados na narrativa. Como já ressaltado anteriormente, a linguagem dos folhetos e romances apresenta-se ancorada por uma base didático-moralizante, cujo fim é promover “ensinamentos” aos leitores. Por desempenhar este papel doutrinário, em geral os textos populares mostram-se resistentes a comportamentos e atitudes desafiadoras da moral cristã, bem como o divórcio entre casais, o hedonismo, o homossexualismo, bastante em voga no modelo da sociedade contemporânea, o que explica a rara incidência de folhetos eróticos, ou de *safadezas* e *putarias*, como são designados por Quaderna (PR, 2005, 109). Contudo, os escassos poemas desta modalidade revelam técnicas peculiares de representação do erotismo, conforme verificamos em um exemplo citado pelo narrador:

Um monge, de lisa fronte,
também já contou a mim:
— Já brinquei nesse Capim,
já ressonnei nesse Monte!
Quase sempre a essa Fonte
venho eu e mais um Par:
os dois não podendo entrar,
por serem moles e bambos,
eu entro só, ficam ambos
ajudando a trabalhar!
(PR, 2005, p. 108).

O trecho pertence a um texto do paraibano Leandro Gomes de Barros e é incorporado sob a forma de citação na narrativa. Notamos que o autor descreve o ato sexual por meio de uma linguagem alegórica. É possível constatar a presença de imagens que aludem a objetos fálicos, entre eles “um monge, de lisa fronte”, refere-se ao órgão genital masculino, enquanto que “capim, monte e fonte”, ao feminino. O discurso direto, através do qual o eu-lírico delega voz ao “monge”, também pode ser considerado como um recurso de personificação do objeto sugerido, com o fim de tratar, desde uma perspectiva bem humorada, o conteúdo erótico dos versos. Deste modo, o fragmento ilustra um dos mecanismos utilizados pelos poetas populares ao escreverem os poemas de *safadezas*.

A ideologia conservadora da tradição literária do cordel é enfatizada na obra pela atuação de João Melchíades, quando este chama a atenção de Quaderna para o caráter anônimo daquelas produções obscenas: “[...] João Melchíades me disse que eu reparasse direito: o folheto sobre o Velho [*História do Velho que Brigou 72 Horas com um Cabaço sem Chegar no Fundo e sem Lascar as Beiras*] não era assinado, para não dar com o autor na Cadeia” (PR, 2005, p. 109).

A concepção ideológica que tangencia o sistema folhetesco é ficcionalizada por meio das explicações que o velho cantador concede ao narrador, o qual, mais uma vez, cuida de reproduzi-las por meio do discurso indireto, com o fim de assegurar a autoridade das palavras do professor. Nota-se que na enunciação acima, o termo “cadeia” aparece como signo da repreensão imposto como castigo à ação ilegal, o que reitera, portanto, a desaprovação da sociedade sertaneja em relação aos atos indecorosos.

Esta é mais uma das lições aprendidas por Quaderna e que, posteriormente, é reproduzida em uma das passagens da trama de maneira irônica. Vejamos, por exemplo, o instante no qual o cronista relata o que se sucede entre ele e Maria Safira atrás do altar da Igreja, minutos antes de seu encontro com o juiz:

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. Este é, aliás, o motivo de eu ter, no começo me referido a três cenas imorais, escritas pelo Visconde de Montalvão e por Carlos Dias Fernandes, uma de amor natural e outra de amor desviado: quem escreveu essas cenas foram eles que assumam a responsabilidade. Daqui por diante, quando minha história me obrigar a contar essas coisas, basta que eu mande voltar a uma delas para explicar o que eu preciso. É o que eu faço agora; quem quiser saber o que aconteceu ali, no escuro formado entre o altar e a parede, leia a cena do livro *A Afilhada do Monsenhor Agnelo, ou Castelo do 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.” (PR, 2005, p. 334).

Interrompendo a narração de um episódio ocorrido no passado e, assim, voltando a situar seu discurso no presente da enunciação, Quaderna reafirma incisivamente que não transgride mais as leis de Deus. É interessante notar que a forma verbal “atreveria” aparece no

futuro do pretérito, denotando a idéia de uma condição. Esta chega a ser imposta pelo narrador, posto que “não se atreveria a contar, *por conta própria*” cenas que pudessem ferir a moral cristã, o que assinala a existência de outras conjeturas pelas quais poderia narrar o evento. Neste sentido, verificamos que, com o fim de se abster de qualquer culpa e se manter de acordo com os padrões éticos socialmente impostos, o cronista finge recusar-se a descrever para os leitores o fato ocorrido dentro da Igreja.

Todavia, para não deixar este trecho de sua história em suspenso, Quaderna se apropria do fragmento de um dos folhetos escritos por Visconde de Montalvão (pseudônimo que vinha assinado em inúmeros poemas de safadezas) para, desta forma, relatar o ocorrido entre ele e a sua amante, sem, no entanto, comprometer a sua dignidade. Este mecanismo de adoção do discurso alheio constitui uma estratégia narrativa irônica com a qual o cronista, de modo bem-humorado, “obedece” às convenções morais da sociedade em que vive. Neste caso, verificamos que o mesmo recurso anteriormente usado pelo poeta Leandro Gomes de Barros na representação de temas eróticos é empregado também como um dos modos narrativos de Quaderna. A incorporação do artifício advindo dos textos populares é realizada desde uma distância crítica que visa desconstruir, via ironia, o convencionalismo dos valores morais socialmente prestigiados.

E, por fim, resta-nos ainda demonstrar como a escolha dos componentes que molduram o quadro narrativo de *A pedra do reino*, dentre os quais destacamos a divisão da obra em folhetos, a explicação introdutória e a invocação à musa protetora, por sua vez, encontra-se novamente justificada em virtude da forte influência que João Melchíades exerce na formação intelectual de Quaderna, de acordo com o que podemos constatar abaixo:

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*. Este, era uma mistura de romance de amor com romance cavalariano de heroísmos, e eu achava maravilhoso 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 (PR, 2005, p. 98).

A princípio, atentamos para o empenho do narrador em ler os folhetos e romances de cordel a ele indicados por seu professor João Melchíades. Eis o princípio da ação narrada que motiva a introdução, no plano fabular, das discussões que passam a ser tecidas a propósito da tradição folhetesca. Neste sentido, observamos que, no trecho acima, o discurso de Quaderna assume uma feição essencialmente crítica, na medida em que disserta sobre os principais aspectos estruturais que mais lhe atraem nos textos recomendados pelo seu mestre. Os comentários do narrador notabilizam-se justamente por enfatizarem, de modo didático, os mesmos traços que, como já apontamos, reduplicam-se na aparência formal da obra de Suassuna, como o mecanismo de divisão e titulação dupla dos folhetos de cordel e a presença da explicação introdutória. O pedido de proteção aos deuses também aparece tematizado, mais adiante, desde um enfoque metalingüístico:

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 desaventurados, o *Assassino da Honra*, ou *A Louca do Jardim* [...]. Assim, Vossas Excelências já entenderam 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 (PR, 2005, p. 103).

No fragmento, Quaderna justifica aos interlocutores o motivo que o levou a seguir o estilo da produção folhetesca para iniciar o seu memorial. Assim, é possível observar que o procedimento de recriação do substrato popular, executado pelo cronista, instaura um distanciamento crítico em relação aos materiais tomados por empréstimo e é capaz de refuncionalizá-los, quando inseridos no contexto poético de *A pedra do reino*. Isto pode ser notado no momento em que o protagonista explicita a razão pela qual resolve incluir, no seu Memorial, um apelo à “musa incandescente do sertão”, revelando-nos adotar o estilo das produções folhetescas com o fim de “predispor favoravelmente” a ele, não apenas “o povo em

geral”, mas também “as divindades divino-diabólicas, que protegem os Poetas nascidos e criados no Sertão da Paraíba”.

É importante lembrar que, logo no primeiro folheto, referindo-se à sua narrativa, o protagonista ressalta que o seu relato é mais um memorial que se dirige à “nação brasileira”, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que se vê envolvido. Neste sentido, percebemos que a auto-referencialidade característica da voz do narrador, no trecho acima transcrito, assinala o distanciamento irônico que se escava durante a operação de resgate das formas literárias do imaginário popular nordestino. Desta maneira, constatamos que o estilo dos folhetos tem o seu sentido primordial ampliado, posto que, além de ser empregado como recurso apelativo, produz ainda um efeito cômico, exatamente por revelar aos leitores o caráter “oportunista” do poeta-escrivão.

A partir do exposto, podemos inferir que a personagem João Melchíades configura-se como elemento narrativo fundamental para promover o intertexto paródico entre *A pedra do reino* e a literatura de cordel. Com base no que demonstramos até o momento, é plausível considerar que, em *A pedra do reino*, o procedimento de transcontextualização paródica dos elementos fornecidos pelos folhetos e romances da literatura popular promove uma espécie de atualização das funções deste mesmo material, que passa a produzir novos efeitos estéticos no romance. Desta forma, observamos como a matéria popular é recriada com o fim de conferir maior universalidade ao romance suassuniano, atendendo portanto aos princípios da arte armorial, que se quer ao mesmo tempo erudita, nacional e universal.

2.4 A construção do “castelo sertanejo”

Em uma obra na qual as insígnias da cavalaria medieval exercem profunda influência na transfiguração do sertão nordestino – onde “as fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas e cavaleiros [...]” (PR, 2005, p. 350) –, a imagem do “castelo” não poderia deixar de ser relevante. Com efeito, notamos que este vocábulo atravessa as várias camadas interpretativas de *A pedra do reino*, podendo assumir diferentes conotações em cada uma delas, o que, além de ampliar o seu significado concreto, sustenta a esfera auto-reflexiva da narrativa, conforme tentaremos demonstrar.

Em síntese, a introdução do signo “castelo”, na tessitura romanesca, opera-se, mais uma vez, em decorrência do diálogo travado entre *A pedra do reino* e a vertente literária do cordel. Partindo desta consideração, convém examinar como se dá o processo de transcendência do vocábulo na diegese. Novamente, é por intermédio dos ensinamentos de João Melchíades que o narrador toma conhecimento das imagens freqüentemente representadas nas produções dos vates sertanejos, de acordo com o que podemos verificar abaixo:

Ele [João Melchíades] retrucou que todo Rei tem um Castelo, uma Fortaleza, uma edificação de pedra e cal na qual se isola 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 o seu herói. O de Antonio Silvino, por exemplo, era descrito assim:

Meu Castelo está fincado
em Pedra de grande altura
É feita de pedra e cal
sua Muralha segura
O Governo tem lutado,
mas ele não foi tomado,
pois a Pedra é muito dura!
(PR, 2005, p. 105).

Aqui aparece a primeira acepção do termo “castelo”, com a qual o poeta-escrivão tem contato. As explicações de João Melchíades são enunciadas mais uma vez por meio do

discurso indireto, portanto, desde uma focalização mais distanciada que lhe confere um efeito de objetividade. Suplementando este distanciamento, as formas verbais no presente do indicativo – “tem” e “se isola” – podem ainda ser compreendidas como mecanismo poético que, ao produzir um efeito de atemporalidade, parecem imprimir às idéias do velho cantador um tom de “verdade incontestável”, persuadindo, desta maneira, o narrador que se vê plenamente seduzido por aquelas informações. Em seguida, a citação de versos de um folheto de Antonio Silvino estabelece as bases para a reinvenção paródica do termo a que aludimos. Neste sentido, observamos que a estrofe mencionada é composta por signos como “pedra” – *de grande altura e muito dura* – “pedra e cal” e “muralha segura”, que indicam o caráter sólido e imponente que distinguem o “castelo”.

Se atentarmos com mais acuidade para a caracterização de alguns elementos que compõem a paisagem sertaneja em *A pedra do reino*, é pertinente ponderar que muitos deles apresentam uma imagem igualmente majestosa, rica em detalhes que refletem a sua grandeza e rigidez. Isto pode ser notado, por exemplo, na descrição que o narrador faz do cenário onde se havia realizado o episódio da “Guerra da Pedra do Reino”, liderada pelo seu bisavô:

[...] O elemento mais importante, ali, como fundamento de glória e sangue da minha realeza: são as duas enormes Pedras castanhas a que eu já me referi, meio cilíndricas, meio retangulares, altas, compridas, estreitas, paralelas e mais ou menos iguais, que saindo da terra para o céu esbraseado, numa altura de mais de vinte metros, formam as torres do meu Castelo, da Catedral encantada que os Reis meus antepassados revelaram como pedras-angulares do nosso Império do Brasil (PR, 2005, p. 66).

A imponentia das formações rochosas que integram o reduto messiânico é reiterada pela ocorrência de adjetivos e locuções adjetivas que as qualificam, entre eles “enormes”, “altas”, “compridas” e “com mais de vinte metros”. Além disso, o formato meio “cilíndrico” e meio “retangular” das pedras permite a sua associação com as torres de um castelo.

Em outro momento da narrativa, examinando a maneira pela qual o antigo casarão da fazenda Onça Malhada é representado, podemos identificar no discurso do narrador os

aspectos que o relacionam com “as edificações de pedra e cal”, presentes nos folhetos populares:

Ali bateu os fundamentos de sua Casa-Forte, perfeitamente característica do Sertão: branca, quadrada, pobre, pesada, achatada, com alguma coisa de convento, de missão jesuítica e das fortalezas daquele século. Tinha que ser assim, aliás: uma casa severa, despojada, de chão de tijolo mas de grossas paredes e *afortalezada*; porque, tendo os Povos castanhos Tapuias efetuado, em 1687, uma sublevação geral nos Sertões da Paraíba e do Rio Grande do Norte, a memória dessa famosa “Guerra dos Tapuias” era ainda muito recente para estar esquecida. A Casa-Forte dos Garcia-Barretos era feita de dois lances, ligados ao meio por uma Capela também pesada e achatada, com seteiras nas paredes. E como a torre dessa Capela era quadrada e maciça, servia também de torre-de-defesa e de mirante, para a Casa-Forte à qual era pegada (PR, 2005, p. 160).

Conforme observamos, a casa dos Garcia-Barretto, “forte, maciça e afortalezada”, fora construída visando, sobretudo, abrigar com segurança todos os membros da família que ali iriam residir. Por isso, seu caráter pesado e severo, contendo, inclusive uma “torre-de-defesa” contra os ataques de possíveis invasores. Assim, examinando as duas ilustrações mencionadas, é cabível considerar que o cronista reproduz, ao retratar o estilo arquitetônico de determinados componentes espaciais da obra, os traços de “imponência”, “suntuosidade” e “impenetrabilidade” resgatados pela imagem de “castelo”, tal como aparece descrita no poema de Antonio Silvino citado por João Melchíades.

Logo, percebemos que Quaderna elabora os pormenores da paisagem sertaneja em sua trama a partir da transcontextualização paródica dos aspectos integrantes da poética popular. É relevante frisar que este procedimento é empregado pelo narrador com o fim de atestar o fundamento de sua linhagem nobre e, ao mesmo tempo, demonstrar a beleza e a altivez do “império” de seus ascendentes, tanto paternos quanto maternos. Implicitamente, constatamos a postura reverente do protagonista com relação ao passado oligárquico do Brasil, transfigurado desde um enfoque “sonhoso”, que tende a valorizar as suas facetas históricas, bem como é feito metaforicamente pela alusão ao messianismo e ao poder da aristocracia (haja vista a ostentação de suas construções).

Entretanto, Quaderna depara-se mais uma vez com a imagem de “castelo”, quando escuta sua tia Filipa e a amiga desta, Maria do Badalo, recitarem o *Desafio de Francisco*

Romano e Inácio da Caatingueira. Intrigado com o significado daquela expressão, recorre de novo ao auxílio de seu padrinho de crisma. Desta maneira, acaba descobrindo que este vocábulo pode assumir diferentes sentidos, podendo referir-se, concomitantemente, a uma “fortaleza”, a um “marco”, a uma “obra”, isto é, uma “edificação inexpugnável”, construída simbolicamente a partir de versos. Em outras palavras, “castelo” metaforiza, em virtude de seu campo semântico associado aos termos “pedra”, “cal”, “muralha”, “golpes de versos”, o mesmo fazer artístico dos poetas populares que

assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam com palavras e golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos desafios, tinham a obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo à palmo, à força da audácia e de fogo poético (PR, 2005, p. 107).

Além de significar o lugar onde os reis dos poemas se protegiam e demarcavam a sua realeza, a expressão “castelo” pode ser entendida como a representação metafórica do trabalho artístico dos trovadores sertanejos, em especial, durante os desafios. Esta descoberta configura-se como um verdadeiro achado para Quaderna que, apoiando-se nesta nova acepção de “castelo”, acredita ter chegado a uma solução para o seu dilema. Desde então, o narrador tem a idéia de reconstruir por vias literárias o “Quinto Império da Pedra do Reino”, para assim dar continuação ao legado de seus ascendentes. Neste sentido, o cronista exclama:

Era me tornando um Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha nem tempo nem disposição, montando mal como eu monto e atirando pior ainda (PR, 2005, p. 107).

Encontrando uma possível saída para a concretização de seus anseios na própria recriação da imagética recorrente das produções dos vates sertanejos e dos folhetistas, Quaderna pensa em escrever uma obra na qual teria a oportunidade de restaurar o antigo poderio de seus familiares, reerguendo, de modo simbólico, o “castelo” de seus antepassados, ao mesmo tempo em que se isentaria dos riscos de acabar tragicamente degolado – como sucedeu aos demais membros poderosos de sua estirpe – e da necessidade de dominar as

habilidades de montaria e de manusear armas de fogo. Na passagem citada, verifica-se também que a recuperação dos substratos do cordel realiza-se em função de um desvio metalingüístico cuja finalidade é promover a sustentação de um argumento ficcional que, desde então, passa a ser desenvolvido na trama, ou seja, o desejo do narrador em se tornar um escritor.

Além das lições de João Melchíades e do *desafio* cantado por tia Filipa em companhia da velha do Badalo, outros folhetos suplementam o ideal estético de Quaderna. Entre eles, ressaltamos o romance de safadeza preferido do narrador, isto é, *A Afilhada de Monsenhor Agnelo*, de Visconde de Montalvão, cujo enredo contém, simultaneamente, momentos de erotismo misturados ao elemento heróico das novelas de cavalaria. Deste modo, o cronista ratifica:

Isto me indicava que a Fortaleza de um Rei, poeta e Cantador como eu, além dos heroísmos e cavalarias das estradas e caantingas, devia ter, também, camarinhas e alcovas para o amor e as safadezas. Era o que acontecera com o Castelo da Pedra do Reino, onde meu bisavô Dom João II instituía heroísmos sangrentos no Campo Encantado e safadezas amorosas na Sala Soterranha, onde ele *dispensava* as donzelas (PR, 2005, p. 110).

No trecho acima, o narrador se autodenomina “Rei, poeta e cantador”, designação que engendra uma correspondência com a tradição ibérica medieval. Neste ponto é importante lembrar que um dos sobrenomes de Quaderna é Dinis, o mesmo nome do rei português, D. Dinis. Desta forma, ao aludir a um dos famosos trovadores da Idade Média, o protagonista legitima a sua autoridade como poeta/trovador sertanejo e, conseqüentemente, a superioridade de seu ideal estético. Não obstante, é necessário atentar para o fato de que “Dinis” é também uma variante de “Dionísio”, o deus grego das festas, do vinho, do lazer e do prazer. Nesse sentido, podemos depreender que o diálogo estabelecido com a Antigüidade Clássica funciona como um dos recursos narrativos que sustenta a inclinação do narrador aos “romances de safadeza”, como ele mesmo afirma.

A partir destas constatações, cabe assinalar que a imagem do “castelo” projetada por Quaderna, conforme observamos no fragmento citado, recria parodicamente os elementos da

cultura clássica e medieval – contidos na própria produção folhetesca –, na medida em que os emprega, primeiro, para justificar as suas intenções enquanto escritor e, em seguida, para interpretar os eventos messiânicos da Pedra do Reino. Assim, mediante o mecanismo de canavalização, o narrador une os traços heróicos (de elevação espiritual) com os eróticos (relacionado com a força produtora da terra e do corpo), invertendo o sentido lógico das práticas hediondas ocorridas no fenômeno religioso que, por sua vez, passam a ser revestidas por uma expressão sagrada e nobre. Isto pode ser ilustrado com o emprego do verbo “dispensava” que remete de modo eufêmico aos abusos sexuais que Dom João II praticava contra as mulheres de sua comunidade.

Entretanto, além de se sentir atraído pelos folhetos de *safadeza*, Quaderna se interessa, como já visto, pelos de *quengadas* e *estradeirices*, dentre os quais cita algumas passagens dos poemas que versam acerca das aventuras de João Malasarte¹⁸. A propósito das argúcias características desta personagem, o narrador assinala:

Eu ria com essas astúcias, praticadas nos caminhos empoeirados do Sertão, e me lembrava também, orgulhoso, de que na Pedra do Reino, a parte das degolações e da batalha era um enorme romance cangaceiro e cavalariano. Mas a primeira, começo de tudo, fora uma “quengada” de meu tio-bisavô, o primeiro Rei, João Antônio, que armara um laço tão genial quanto os de João Malasarte, tendo, como material, somente duas pedrinhas e um folheto com a profecia sobre El-Rei Dom Sebastião conquistando “a interessante donzela Maria”, e erguendo, sobre alicerces tão pobres, todas aquelas grandezas e monarquia. (PR, 2005, p. 115)

Aqui, verificamos como as astúcias e as destrezas de João Malasarte agem nos pensamentos de Quaderna, motivando-o a interpretar novamente, sob a luz destas histórias, o evento religioso liderado por seus antepassados. O fragmento demonstra a maneira reverente do narrador para com os atos de fanatismo. Qualifica como “astúcias” as possíveis charlatanices de seu tio-bisavô. O caráter trivial do material utilizado para a reunião dos fiéis, ou seja, *duas pedrinhas* (no diminutivo, o que indica um tom pejorativo) e *um folheto*, ressalta

¹⁸ Embora Quaderna não explicita o título do folheto do qual retira as citações, Idelette dos Santos as identificou como pertencentes ao título *A vida de João Malazarte*, de Luiz de Lira. SANTOS, Idelette Muzart F. dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999, p. 154.

a esperteza do líder espiritual. É interessante divisar a irônica relação existente entre as *duas pedrinhas* a partir do qual se inicia a formação do grupo – “sobre tão pobres alicerces” – e as duas *enormes pedras* que compõem o cenário onde se dá o desfecho do fenômeno messiânico. Desta forma, percebemos que, implicitamente, o discurso do cronista tenta reiterar a importância histórica do episódio religioso no instante em que chama a atenção para a grandiosidade do feito de seus ascendentes.

No âmbito destas considerações, é plausível enfatizar que tanto os romances de *safadezas* quanto os de *estradeirices* e *quengadas*, ao serem introduzidos no plano fabular da narrativa, acabam contaminando a visão de mundo do narrador, de maneira que, indiretamente, também se configuram como um implemento para o seu ideal literário.

Neste sentido, tomando como base os conhecimentos advindos de suas leituras, bem como das conversas com seu professor João Melchíades e com sua tia Filipa, o cronista vai juntando dados para dar início à edificação de sua “fortaleza”:

Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado. *Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império.* [...]Ali eu reergueria, sem perigo de vida, as Torres de lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono [...]. Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro. [...] *Nas serras, nas caatingas e nas estradas, apareceriam as partes cangaceiras e bandeiras da história, guardando-se as partes de galhofa e estradeirices para os pátios, cozinhas e veredas, e as partes de amor e safadeza para os quartos e camarinhas do Castelo que era o Marco central do Reino inteiro* (PR, 2005, p. 115-116 – grifo nosso).

No fragmento acima, percebe-se que a tradição literária do cordel é parodiada em decorrência do suporte oferecido pelo discurso metalingüístico, através do qual o narrador expõe aos leitores como se dá a configuração de seu modelo estético. Assim, percebemos que a auto-reflexividade termina por assegurar o distanciamento crítico do cronista com relação aos textos advindos da literatura popular, pois enfatiza a sua intenção em modificá-los, adaptando-os conforme os seus pressupostos literários. Logo, averiguamos como, no “castelo” de Quaderna, os romances *cavalarianos* fundem-se aos folhetos de *estradeirices* e

quengadas e aos de *amor*, com vistas à elaboração de uma nova forma de representação. É interessante perceber que esse processo de fusão apresenta-se de modo irreverente, tomando como base o próprio formato arquitetônico de um “castelo”, cujos compartimentos são tratados como cenário propício ao desenvolvimento de determinada faceta do enredo de sua história.

É em virtude do desejo de Quaderna, em restaurar ficcionalmente o antigo poderio de seus familiares, que *A pedra do reino* abriga em sua estrutura diversas passagens que suscitam a reflexão acerca de questões relativas tanto à natureza ficcional da obra de arte, bem como ao papel social por ela desempenhado. Deste modo, é possível afirmar que o romance, ao mesmo tempo em que narra uma intriga, discute também a respeito dos procedimentos estéticos literários.

Os indícios destas discussões já podem ser observados no folheto *O caso do Castelo Sertanejo*, no qual o protagonista, após ter lido um dos poemas de João Melchíades, tece algumas observações ao seu mestre, advertindo-o de que as cores das coroas de seus antepassados e as das incrustações da pedra em torno da qual se reuniam os fiéis, o modo pela qual figuravam no texto, não correspondiam à “verdade”. A esta ressalva o mestre de cantoria responde ao jovem aprendiz que “a rima e a Poesia obrigavam a gente a fazer essas mudanças de glória filosófica e beleza litúrgica” (PR, 2005, p. 105). Verifica-se, pois, que nesta cena inicia-se o processo de incursão, em nível temático, de alguns pressupostos teóricos intrínsecos à arte literária. Estes comentários desdobram-se nas demais seqüências narrativas, entre elas a que consta do folheto *As pedras do reino*, que relata o instante exato em que Quaderna depara-se, pela primeira vez, com as formações rochosas que teriam servido de trono ao seu bisavô, durante o movimento religioso por ele liderado:

As duas pedras se apresentavam muito diferentes, uma muito mais larga, e a outra 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 Epopéias que homens conspícuos e acadêmicos tinham escrito (PR, 2005, p.147).

Conforme percebemos, o cronista sente-se decepcionado ao verificar que a “realidade real” não era como a que estava descrita nas epopéias. Neste instante, as pedras não se apresentam tão simétricas – “meio cilíndricas, meio retangulares [...], paralelas e mais ou menos iguais” (PR, 2005, p.66) –, mas “muito diferentes, uma mais larga, e a outra mais fina com uma torção no topo” (PR, p.147). Os advérbios “muito” e “mais” enfatizam a irregularidade das rochas que contrastavam com a imagem que havia idealizado. A partir deste impacto frustrante vivenciado pelo herói, uma das questões mais debatidas acerca do papel da literatura, ou seja, a relação entre a ficção e a realidade, passa a ser transfigurada na narrativa a partir de um enfoque metalingüístico. A seguir, o fotógrafo Euclides Villar revela a Quaderna algumas concepções essenciais referentes à apreensão do mundo exterior por uma obra de arte:

Segundo Villar, assim era o Mundo e assim era a Literatura! Nas coisas do mundo, “os chuveiros de prata” nunca ou raramente existiam e, o sangue vermelho das pedras, conservado vivo e fresco [...] era sempre, de fato, na mesquinha realidade, simples mijo-democó. Se a gente não mentisse um pouco, “ajudando as pedras tortas e manchadas do real brilharem no sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino encantado da literatura!”(PR, 2005, p. 149).

Nesta passagem, verificamos que o velho fotógrafo declara ao cronista o caráter ilusório da literatura na representação da realidade. De acordo com suas explicações, a arte não tem, necessariamente, o compromisso de fidelidade para com o real, podendo acrescentar elementos ou torná-los mais belos. O discurso indireto-livre que aproxima a voz do narrador e a de Villar, causando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono, reflete a completa adesão de Quaderna às idéias do seu companheiro, tomando-as com base para o desenvolvimento de seu projeto literário, segundo podemos constatar abaixo:

Quanto às dessemelhanças que eu notara entre as duas pedras, Euclides Villar me garantiu que “tudo era uma questão de saber olhar”. Como Fotógrafo e mestre em sua Arte, quando chegássemos a Serra Talhada e ele revelasse as chapas que estava tirando, iria me mostrar como a gravura do Padre, “*devidamente corrigida pela Arte*”, estava “*mais certa*” do que aquela imagem real e grosseira que eu, sem ser artista, estava me obstinando em ver ali (PR, 2005, p. 149 – grifos nossos).

Neste fragmento, o efeito de legitimidade das idéias de Euclides Villar é produzido em função do emprego do discurso indireto, conforme averiguamos pela flexão do enunciado na terceira pessoa do singular, sempre introduzido pela conjunção integrante “que” (“ele me garantiu que”, “iria me mostrar que”). Entretanto, a exposição das teorias do fotógrafo é efetuada por meio de um tom metalingüístico, por meio do qual o narrador enfatiza o caráter recriador da arte. Esta, conforme elucida o acompanhante do protagonista, tem por finalidade *corrigir* os aspectos grosseiros do mundo exterior, reconstruindo, desta maneira, uma nova realidade – “independente” e “correta” - segundo o ponto do vista do artista, destinada a suprir necessidades do espírito.

Após os esclarecimentos de Villar, constata-se que Quaderna passa a compreender melhor o papel exercido pelas “correções da arte”, sentindo-se, portanto, mais seguro para empreender a sua missão de restaurar, por vias poéticas, o reino de seus antepassados, de acordo com o que ele afirma:

Vi nisso um novo sinal da Providência Divina e dos planetas, acorrendo em meu auxílio quando minha fé monárquica estava começando a claudicar, e dizendo que eu, Rei, cantador, poeta e guerreiro das Cavalladas sertanejas, tinha obrigação de restaurar o Reino, o Castelo, o Marco, a Catedral, a Obra, a Fortaleza da minha Raça! *Seria a Literatura dos folhetos e romances que iria restaurar de novo, pelo fogo da Poesia, a gloriosa imagem anterior, que aquelas pedras, tortas e manchadas de mijo-de-mocó, aleivosamente queriam diminuir e macular!* (PR, 2005, p. 149 – grifo nosso).

É interessante notar que Quaderna concebe as explicações de Villar como “sinais da Providência Divina e dos planetas”, interpretando-as desde uma perspectiva mística capaz de assinalar a dimensão épica da obra. A intertextualidade paródica com a imagética cavaleiresca medieval também está presente no discurso do narrador com o fim de sustentar a autoridade de seu ideal, bem como podemos verificar em sua autodenominação de “Rei, cantador, poeta e guerreiro das Cavalladas sertanejas” que, além de remeter à figura de D. Dinis, rei de Portugal, faz menção a um folguedo popular no Brasil, as cavalladas, na qual se dá a representação da batalha entre o exército de Carlos Magno e os mouros. Assim, construindo argumentos a partir dos componentes da própria cultura popular, o narrador declara aos

leitores que, para reerguer o seu tão idealizado “castelo”, tomará como apoio principal os artifícios fornecidos pela “literatura de folhetos e de romances”.

Este dado, introduzido na narrativa mediante o discurso metalingüístico, torna pertinente a constatação de que o seu projeto literário metaforiza a estrutura narrativa do próprio *Romance da pedra do reino*, posto que os recursos poéticos, tematizados no plano fabular de seu enunciado, refletem-se também em sua configuração formal.

Deste modo, os aspectos da literatura folhetesca podem ser inicialmente observados pelo exame dos elementos gráficos que dão contorno à obra, tal como no seu título, a sua divisão em *folhetos*, além da presença da explicação introdutória e da invocação à musa, empregados como recursos de apelo ao leitor. Entretanto, a presença do cordel não se reduz apenas à utilização destas técnicas. Ela se estende ao plano semântico da obra que, por sua vez, assimila em sua estrutura compósita todo o léxico peculiar referente a esta produção artística. Assim, notamos que termos como “romance”, “caso”, “história”, “aventura”, “desventura”, “mistério”, unindo-se a outras expressões que ratificam o caráter enigmático das ações, como “crime”, “profecia”, “encantamento”, “visagem”, “enigma”, entre outras, aparecem com frequência tanto nos títulos quanto nos conteúdos dos folhetos.

Além disso, Quaderna incorpora propositalmente em seu discurso alguns vocábulos recorrentes na tradição folhetesca, tal como podemos verificar no instante em que o Juiz Corregedor chama a sua atenção durante o inquérito:

— Sr. Quaderna, tenho que fazer, agora, uma observação contrária à de ainda a 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*” (PR, 2005, p. 369 – grifo nosso).

No trecho acima, evidenciamos a cena em que o inquisidor especula o narrador acerca do vocabulário por ele empregado, acusando-o de se expressar de maneira equivocada. Contudo, o cronista defende-se, afirmando que sua linguagem não possui erro algum, apenas é suplementada por termos oriundos do *português pardo*, de acordo com o que escrevia E. P.

Almeida, guerrilheiro de Canudos, “em uma carta encontrada em seu bernal de balas” (PR, 2005, p. 205) e, assim vinha escrito o título do folheto de Heleno Torres: *A princesa Fátima e o Prinspe Hedemon* (PR, 2005, p. 369). A partir destas considerações, notamos que Quaderna reduplica, inclusive, em suas falas, os termos amiúde empregados na literatura popular.

Além de se instalar no plano semântico da obra, a influência da literatura de cordel evidencia-se, também, em seu estrato plástico, em virtude da presença das xilogravuras em meio à tessitura romanesca. Tal como já referido, estas ilustrações configuram-se como um recurso freqüentemente empregado pelos poetas populares, com o fim de fornecer aos leitores uma idéia sobre a história relatada em determinado livreto, visando despertar o interesse e aguçar a curiosidade do público consumidor. No contexto de produção popular, estas figuras funcionam apenas como ornamento ou complemento ao texto, podendo ser suprimidas sem causar prejuízos ao significado das obras (SANTOS, 1999, p. 217).

De fato, verificamos que estas imagens também desempenham papel semelhante quando reinventadas no universo ficcional de *A pedra do reino*¹⁹. Elas funcionam como elementos de atração destinados a captar o interesse do leitor e assegurar a recepção da obra. Contudo, estas ilustrações têm o seu sentido primordial expandido, ao serem recriadas na estrutura romanesca.

As xilogravuras são introduzidas na trama em decorrência da ação de Taparica Pajeú-Quaderna, irmão bastardo do protagonista. Assim, exercendo o ofício de *cortador-de-madeira* e *riscador* (PR, 2005 p. 39), esta personagem é a responsável pela autoria não só das imagens impressas na gazeta de Taperoá, mas também das vinte e seis que aparecem ao longo da obra.

¹⁹ É válido mencionar que três pesquisadoras já examinaram, de modo detalhado, o papel desempenhado pelas xilogravuras no romance de Suassuna, entre elas Guaraciaba Micheletti, em *Na confluência das formas: o discurso polifônico de Quaderna / Suassuna* (1997); Idelette Muzart Fonseca dos Santos, no título já citado, *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1999); e, finalmente, Sônia Lúcia Ramalho de Farias, em *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: o espaço regional, o messianismo e o cangaço* (2006). Isto posto, não temos a intenção de repetir as mesmas idéias por elas já esboçadas, mas apenas observar como as gravuras, ao serem inseridas na trama, acabam tendo o seu sentido ampliado, exercendo várias funções dentro da narrativa, conforme tentamos demonstrar.

Neste sentido, percebemos que, além de assumir as suas funções ornamentais e apelativas, estas gravuras integram-se ao discurso narrativo, participando, ao mesmo tempo, tanto da sua configuração plástica como da sua linguagem metaficcional, na medida em que servem de matéria à qual o narrador constantemente se refere para esclarecer as inserções que dela faz em seu texto.

É o que verificamos em várias das passagens nas quais Quaderna encomenda de seu irmão determinadas ilustrações, para serem anexadas ao seu processo. Entre elas, citamos uma bastante singular, na qual o narrador pede para Taparica que reproduza, a partir de uma foto tirada por Euclides Villar, as duas famosas pedras do reduto messiânico do sertão de Pernambuco, como se verifica na seguinte cena:

Quando chegamos a Taperoá, procurei meu irmão Taparica, dei-lhe a fotografia e pedi-lhe que fizesse uma cópia dela, na madeira. Taparica examinou o retrato e depois falou:

— Esse retrato é muito ruim pra ser feito em madeira, Dinis!

— Eu sei! — respondi. — Mas é muito importante para a minha Literatura e para as grandezas da nossa família. Você não pode dar um jeito não, Taparica?

— Bom, jeito dá-se a tudo! O ruim é que as pedras estão de lado, uma meio coberta pela outra! Na gravura, elas vão parecer uma pedra só, se eu não separar as duas com um traço branco!

— Pois separe! — animei-o. — Separe as duas pedras com o traço branco!

— Além disso, a pedra mais alta é meio safada, Dinis, indecente como o diabo!

— Indecente? Indecente por quê?

— Parece uma totoca!

— É mesmo! — concordei, espantado. — Mas faça isso mesmo! Está certo?

— Pois, se você quer, está certo! — Concordou ele, afinal.

Dali mesmo, Taparica levou a fotografia e depois me trouxe a gravura, que anexei, também, a esses autos (PR, 2005, p. 153).

A ficcionalização dos métodos de produção das xilogravuras é efetuada por meio do diálogo travado entre Quaderna e o seu irmão Taparica, cortador de madeira e riscador. É por meio da conversa entre ambas as personagens que as técnicas de confecção das gravuras vão sendo transfiguradas como parte do universo narrativo. Desta forma, verificamos que a cena é toda permeada por um tom metalingüístico que, por um lado, faz referência ao ideal literário de Quaderna (“[...] é muito importante para a minha Literatura e para a grandeza da nossa família”) e, por outro, revela os procedimentos artesanais implicados na fabricação das ilustrações, de acordo com o que se observa nas falas de Taparica, como por exemplo: “O

ruim é que as pedras estão de lado, uma meio coberta pela outra! Na gravura, elas vão parecer uma pedra só, se eu não separar as duas com um traço branco!”. Neste caso, o artifício do “traço branco”, conforme veremos abaixo, é empregado para compensar a ausência de perspectiva desta modalidade de figura.

Entretanto, é cabível assinalar que o modo pelo qual é tematizado o ato de produção das xilogravuras, no plano fabular, vem demarcado por um distanciamento crítico que, ao abrir espaço para o estabelecimento de um tom gracioso e irreverente, acaba permitindo a interpretação maliciosa da pedra mais alta que, segundo o ponto de vista do xilógrafo, figurava-lhe *indecente como o diabo* (PR, 2005, p.153). Com efeito, quando nos deparamos com a representação gráfica das pedras, o riso aflorado já na cena descrita é, ainda, reforçado pela imagem elaborada por Taparica, de acordo com o que é possível visualizar em:



GRAVURA FEITA POR TAPARICA QUADERNA A PARTIR DA FOTOGRAFIA DE EUCLYDES VILLAR.

Assim, constatamos como o diálogo entre Quaderna e Taparica tematiza as peculiaridades da xilogravura, dentre elas a sua falta de perspectiva que, conforme podemos observar na figura, é substituída pela presença de traços brancos separando os planos visuais. Além disso, é importante averiguar o simbolismo fálico que perpassa a representação gráfica

das pedras, demonstrando, assim, o seu aspecto viril e imponente. Entretanto, estes próprios atributos são parodiados, quando são percebidas pelo xilógrafo como indecências. Logo, na imagem apontada também parece confluir, em uma só representação, tantos os aspectos grandiosos do universo cavaleiresco – retratado pela dimensão “gigantescas das rochas” – quanto os traços irreverentes do mundo dos quengos-estradeiros – expresso pela torção na ponta de uma das pedras.

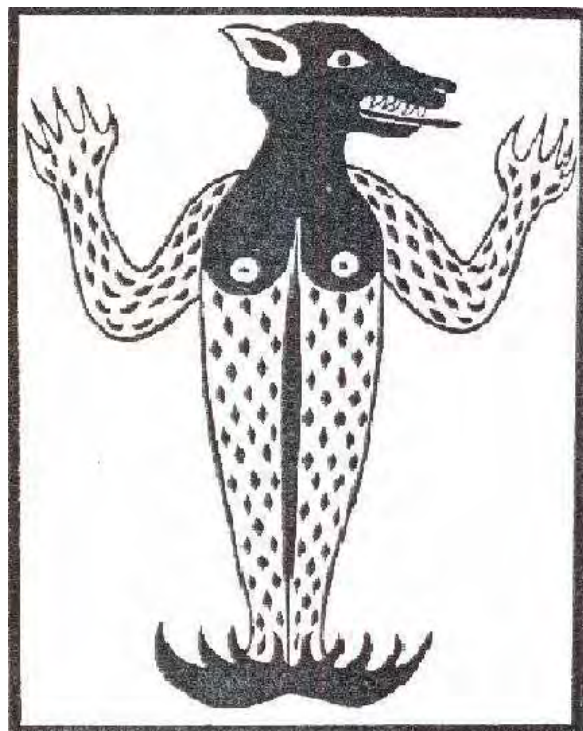
Desta maneira, não só em decorrência do exemplo citado, mas de uma maneira geral, percebemos que, no romance de Suassuna, as figuras unem-se intrinsecamente ao texto literário, formando um conjunto inseparável, fundamental para a concretização do imaginário retratado no contexto narrativo em questão. A propósito destas considerações, Idelette dos Santos (1999, p. 219) assinala que a ilustração suassuniana elabora-se a partir da gravura popular, num jogo em que texto e imagem vão se construindo reciprocamente, numa troca permanente de referências e reflexos. Deste modo, verificamos que os elementos de importância ímpar para a história, tais como as pedras do reino, as bandeiras da comitiva do rapaz do cavalo branco, o aparecimento do cavaleiro diabólico, a Bicha Bruzacã, a figura de Carlos Magno, as insígnias e, até mesmo, algumas das ações narradas, tal como o duelo travado entre Clemente e Samuel, aparecem sempre representados em função de um duplo registro, isto é, um em nível lingüístico, na prosa em si, e no plano visual, retratado nas xilogravuras. Estas, portanto, asseguram a continuidade da narrativa, convertendo-se em um espaço onde as fantasias ganham forma e expressão visual.

Uma vez que as gravuras podem ser concebidas como o lugar onde o imaginário de *A pedra do reino* é solidificado, torna-se cabível enfatizar que as mesmas figuras também podem conferir uma maior verossimilhança aos eventos descritos. Esta proposição se ratifica com inúmeras passagens da trama, nas quais Quaderna revela o interesse de anexar, ao seu depoimento, as gravuras elaboradas por seu irmão, de acordo com o que apontamos. Em

termos gerais, as mesmas funcionam como uma espécie de documento, cujo fim é comprovar a legitimidade das histórias por ele relatadas. Eis o que constatamos, a seguir, com a fala do narrador:

— [...] Uma vez, baseado numa ilustração da História do Brasil do Frei Vicente de Salvador, [Taparica Quaderna] fez um desenho da Hipupriapa, uma diaba-fêmea do Mar e do Litoral, uma bicha horrorosa que, aliás, desempenhou papel importantíssimo na odisséia marítima que empreendi e que faz parte de minha Epopéia! Olhe Sr. Corregedor: aqui estão algumas dessas gravuras, que eu peço que Vossa Excelência mande juntar ao processo! (PR, 2005, p. 344).

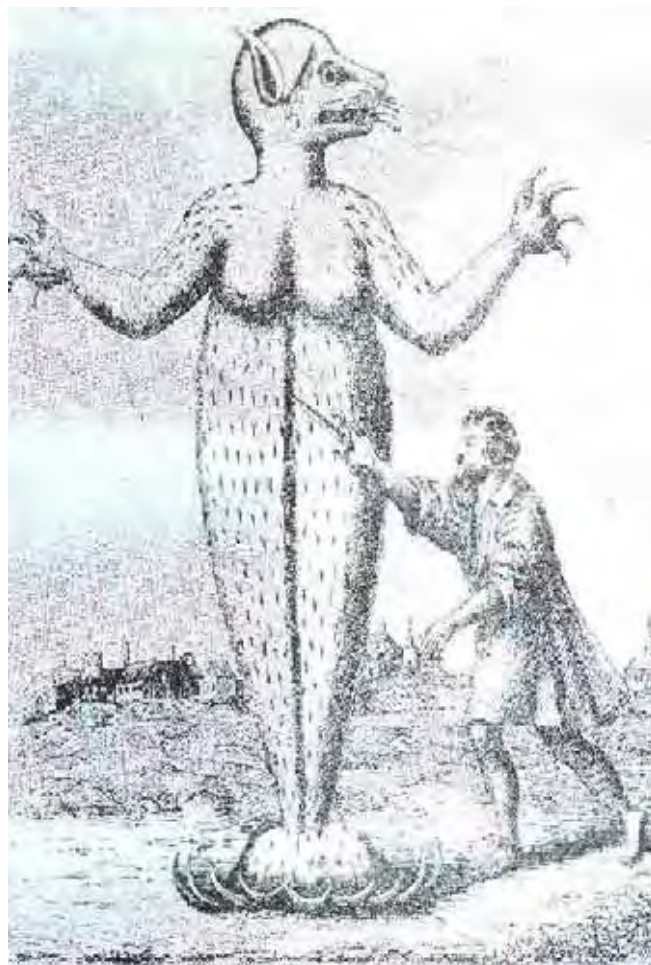
Conforme notamos, o caráter “oficial” e “consagrado” da historiografia concedido pela citação da obra de Frei Vicente do Salvador aparece como mecanismo de sustentação da autenticidade histórica da gravura elaborada por Taparica Quaderna. Na página seguinte, temos a ilustração:



BRUZACÃ, QUANDO APARECEU, COM O NOME DE HIPUPIARA OU IPUPIARA, A BALTAZAR FERREIRA. PARA FAZER ESTA GRAVURA, TAPARICA SE BASEOU NO DESENHO PUBLICADO POR FREI VICENTE DO SALVADOR NA SUA “HISTÓRIA DO BRASIL”, O QUE LHE GARANTE ABSOLUTO RIGOR HISTÓRICO.

Cotejando ambos os registros mencionados, percebemos que o conjunto formado pela fala de Quaderna e a xilogravura instaura na narrativa um vaivém lúdico, onde os limites que separam as circunstâncias empíricas daquilo que pertence à esfera da invenção literária são desestabilizados por conta da mescla que se opera entre os elementos da autenticidade historiográfica e os da criação artística. O jogo entre ficção e realidade é reiterado pela própria fonte “histórica” da qual o narrador recupera a lenda da Hipupiara. Esta tampouco se constitui como um fato empírico da história brasileira, tratando-se mais de um relato mítico, cujo fim é ressaltar o caráter exótico da capitania de São Vicente, de acordo com o que constatamos a seguir:

Na capitania de São Vicente, na era de 1564, saiu uma noite um monstro marinho à praia, o qual, visto de um mancebo chamado Baltasar Ferreira, filho do capitão, se foi a êle com uma espada e, levantando-se o peixe direito como um homem sôbre as barbatanas do rabo, lhe deu o mancebo uma estocada pela barriga com um golpe que o derribou e, tornando-se a levantar com a bôca aberta para tragar, lhe deu um altabaixo na cabeça com que o atordoou, e logo acudiram alguns escravos seus que se acabaram de matar, ficando também o mancebo desmaiado e quase morto, depois de haver tido tanto ânimo. Era este monstruoso peixe de quinze palmos de comprido, não tinha escama, tinha pele, como se verá na figura seguinte. (SALVADOR, 1954, p. 68).



Baltasar Ferreira, filho do capitão-mor de São Vicente, atacando a Hipupiara.
(Gravura da Hist. Da Província de Santa Cruz, de Pêro Magalhães Gandavo
(1575)).

No trecho, Salvador cuida de narrar um evento lendário da colônia portuguesa, no caso a aparição do monstro marinho, para assim demonstrar as facetas exuberantes de nossa fauna. A dimensão colossal do peixe – que possuía “quinze palmos de comprimento” – e a ausência de escamas assinalam a feição monstruosa, ao mesmo tempo aterrorizante e admirável, de um animal que parece mais integrar o imaginário popular do século XVII do que a paisagem local do Brasil. A própria imagem da Hipupiara é representada sob a forma de um desenho, o que já problematiza o seu “absoluto rigor histórico”, tal como é concebida por Quaderna. Com efeito, Capistrano de Abreu (1954, p. 28), ao se referir à *História do Brasil* de Frei Vicente do Salvador, enfatiza que esta obra se apresenta mais como “histórias do Brasil do que a história

do Brasil”, justamente por se revelar uma linguagem caracterizada mais pelo tom popular, quase folclórica, pouco amparada por uma documentação oficial.

Em torno destas constatações, depreendemos que o respaldo “histórico” utilizado por Quaderna para dar consistência aos relatos de suas experiências já se trata de uma ironia com relação às convenções acadêmicas do século XIX, na medida em que busca fundamentar “o importantíssimo papel assumido pela bicha Bruzacã em sua ‘odisséia marítima’”, a partir de uma obra em que a própria concepção de “história” já se mostra polêmica.

Desta forma, notamos que Quaderna tenta transmutar, com trajes da “realidade real”, os eventos lendários provenientes da cultura popular. É, pois, mediante a recriação da imagem da Bruzacã, esboçada verbalmente na prosa do cronista e suplementada pela xilogravura do cordel – baseada na figura do livro do Frei Vicente do Salvador –, que o protagonista visa conferir legitimidade a um personagem vivo na tradição folclórica nordestina. Nota-se que esta operação também é sustentada com a introdução de outra imagem que, por sua vez, registra as metamorfoses assumidas por esse mesmo animal em uma de suas duas aparições:



ENCARNAÇÃO DA BESTA BRUZACÃ. PELA BALEIA QUE TAPARICA COLOCOU EMBaixo, VÊ-SE A ENORME SUPERIORIDADE ATÉ DOS MONSTROS LATINO-AMERICANOS SOBRE OS BESTÍSSIMOS MONSTRINHOS ESTRANGEIROS QUE APARECEM EM OUTRAS EPOPÉIAS – SE BEM QUE O CACHALOTE AÍ REPRESENTADO SEJA BRASILEIRO, POIS FOI COPIADO POR TAPARICA DO RETRATO DE UM DESSES BICHOS, QUE SÃO FREQUENTÍSSIMOS, AQUI NA PARAÍBA, NA PRAIA DA COSTINHA.

Esta ilustração, bem como a anterior, visa reforçar o efeito de autenticidade na história descrita pelo narrador. Entretanto, nesta última, atrelado ao seu papel legitimador, acrescenta-se, também, o tom irreverente da mensagem transmitida pela legenda. Assim, as inscrições da imagem, além de visarem à comprovação histórica da aparição desta entidade, pretendem, ainda, por intermédio da metalinguagem, salientar a superioridade da epopéia brasileira, cujo autor era o próprio protagonista, instaurando assim um intertexto paródico entre o romance e o cânone literário ocidental. Ao longo da narrativa, a auto-afirmação do narrador justifica-se em virtude do seu desejo de se tornar um grande escritor para ter o direito de assumir o posto de “gênio da raça brasileira” na Academia Brasileira de Letras.

A partir destas considerações, é possível observar o elevado grau de importância que as xilogravuras assumem no interior do texto de Suassuna. Em síntese, ao serem recriadas parodicamente no bojo da estrutura romanesca, passam a ter o seu papel alargado. Embora continuem a exercer as suas funções primordiais de ornamento e apelo ao público, também desempenham outros papéis fundamentais para a concretização do imaginário cavaleiresco esboçado ao longo da narrativa. Assim, verificamos que estas gravuras podem servir como implemento que alicerça o discurso metalingüístico inerente à malha textual, funcionando como um dos recursos empregados para explicitar a construção do próprio texto narrado. Constatamos ainda que estas imagens são concebidas como certidões, com as quais Quaderna visa legitimar os episódios descritos, sem, contudo, deixar de questionar de modo lúdico as convenções históricas.

Por outro lado, é válido salientar que, ao se configurarem como uma segunda modalidade de registro de determinados elementos ou cenas relevantes ao discurso narrativo, os quais, em uma primeira instância, são representados verbalmente na prosa do narrador, as xilogravuras assumem, na obra, um caráter altamente redundante, traço igualmente típico dos folhetos de cordel. Entretanto, verificamos que, ao contrário do que sucede com a produção

folhetesca, as imagens, neste caso, constituem-se como parte significativa da obra, tal como procuramos demonstrar.

Tomando como base as discussões processadas até o momento, é possível compreender em que sentido as intenções de Quaderna de reedificar um “castelo” simbólico, apoiando-se sobretudo na *literatura dos folhetos e romances*, refletem-se claramente nos mecanismos de composição de *A pedra do reino*, de modo que esta obra pode, inclusive, ser concebida como a metáfora da concretização do projeto literário almejado pelo narrador, visto que a mesma deixa transparecer em seus diversos estratos constitutivos o intenso diálogo articulado com a tradição folhetesca.

3 – Da profanação à renovação: a confluência do “popular” e do “erudito” em *A pedra do reino*

Os elementos do cordel, ao se tornarem artifícios organizadores da narrativa suassuniana, são modificados e readaptados de acordo com as necessidades impostas pela configuração do universo ficcional de *A pedra do reino*, espaço onde são recriados a partir de um distanciamento crítico que demarca a diferença entre o texto do escritor paraibano e os que lhe servem como matriz para sua criação. No capítulo anterior, demonstramos que, quando reinventados no interior do romance, os aspectos da literatura de folhetos assumem novas conotações poéticas que lhes realça o valor estético.

Todavia, a obra de Suassuna notabiliza-se por seu caráter polifônico, no qual várias vozes dialogam, sintetizando-se ou entrecrocando-se, entre si. Logo, é evidente que a vertente popular inserida no tecido romanesco também se relacione com os demais substratos da estrutura narrativa. Assim, é importante examinar como os traços do romanceiro popular nordestino articulam-se com os demais estilos e gêneros literários confluentes em *A pedra do reino*, objetivando, com isso, compreender como se dá o processo de ressignificação dos traços populares reinventados na obra.

As análises elaboradas neste capítulo concedem um enfoque maior ao procedimento da carnavalização presente na estrutura do romance, pois é através deste mecanismo que os valores díspares (popular x erudito, baixo x elevado, vulgar x sublime, entre outros) são unificados na narrativa, configurando a base dicotômica em torno da qual a mesma se edifica. Neste sentido, verificamos como muitas convenções hierárquicas, estabelecidas desde o domínio das esferas artísticas às formulações discursivas sócio-culturais, são relativizadas e colocadas “às avessas”, mediante as operações paródicas. É, pois, em meio a esse contexto ficcional, que observamos como a recriação dos traços advindos da cultura popular, quando

integrados aos discursos das elites dominantes, pode funcionar como recurso questionador dos pensamentos pré-estabelecidos ou anteriormente consagrados pela cultura erudita.

É importante lembrar que a aproximação entre os elementos da cultura popular e da erudita corresponde também ao ideal estético perseguido pelo Movimento Armorial. Deste modo, a combinação carnavalesca de conceitos paradoxais, tal como é observada em *A pedra do reino*, pode ser compreendida como parte dos princípios que regem o pensamento deste grupo de artistas, cujo fim é criar uma nova forma de representação capaz de valorizar os componentes do romanceiro popular nordestino, alçando-os como fonte “autêntica” daquilo que Ariano Suassuna entende por “cultura brasileira”.

3.1 – As tortuosidades do “castelo-sertanejo”

Como vimos, os elementos da tradição do cordel são incorporados à estrutura compósita de *A pedra do reino*, sobretudo em função do projeto literário aspirado pelo narrador. Este personagem revela aos leitores o seu desejo de reerguer o “castelo” que outrora pertencia aos seus familiares, apoiando-se, principalmente, na “literatura dos folhetos e romances” (PR, 2005, p. 149). A partir destes argumentos, nota-se que muitas das facetas do universo folhetesco são recriadas ao longo da narrativa, manifestando-se inclusive na

configuração gráfica da obra, o que enfatiza a similaridade entre a demanda literária aspirada por Quaderna e o próprio romance que analisamos.

Não obstante, a maneira “embaraçada” com que o protagonista dispõe os fios que tecem a sua enunciação, faz com que sua narrativa se distancie, nitidamente, do tipo de enredo amiúde elaborado nas histórias populares. Tomando como fundamento o trabalho já citado de Almeida, observamos que, com o fim de ser melhor compreendido e aceito por seus leitores, o poeta popular deve elaborar um folheto que preserve, em sua estruturação interna, a unidade de tempo, de espaço e de personagens. Almeida ilustra esta noção com as palavras do poeta Silvino Pereira da Silva (apud ALMEIDA, 1979, p. 118), que revela em uma entrevista:

[Para uma história bem contada] é preciso que seja um roteiro de história desembaraçada, e que tenha muitos episódios. Desembaraçado é quando não tem muita complicação nos episódios, quando um não confunde com o outro, divididos. Então se forma a história bonita.

Assim, verificamos que, segundo os princípios norteadores das produções dos artistas populares, para se manter a oração ou o sentido no decurso de todo o folheto, é necessário que o compositor elabore uma história bem articulada, isto é, desembaraçada, na qual os eventos relatados permaneçam bem delimitados entre si. Neste caso, a interpenetração dos episódios pode resultar na configuração de um enredo de difícil compreensão por parte dos leitores, o que acarretaria no fracasso de vendas. Logo, tendo em vista que o comércio destas composições constitui-se como fonte de renda para determinados cantadores, o agrado ao gosto do público torna-se, nestas circunstâncias, um atributo essencial a ser levado em consideração no momento da confecção dos folhetos.

Tendo em vista esta norma comum à produção dos textos de cordel e, comparando-a com a disposição do material narrado em *A pedra do reino*, percebemos claramente que o romance desvia-se por completo desse sistema. A configuração da narrativa de Quaderna, de fato, não obedece a uma seqüência linear, tal como se sucede com os relatos das histórias tradicionais, ao contrário, quebra a sucessão lógica dos acontecimentos descritos, de modo

que é possível assinalar que estamos diante de um texto com um formato helicoidal que, permeado por inúmeros vaivéns, não obedece à ordem cronológica dos eventos narrados.

Entrecortado por inúmeras histórias que se entrecruzam constantemente, formando um indissolúvel “nó” em sua malha textual, o romance começa a ser contado no ano de 1938, período em que Quaderna, envolvido em um inquérito, encontra-se detido na prisão da vila de Taperoá, lugar onde aguarda a decisão final de seu julgamento. Este primeiro evento descrito não corresponde ao início do relato, porém, ao seu fim. É nessa condição que o narrador opta por elaborar um memorial, no qual possa recuperar os acontecimentos que o levaram a prisão e, conseqüentemente, comprovar a sua suposta inocência nos crimes pelos quais é acusado, como ele mesmo explica: “[...] o meu “romance” é, mais um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido” (PR, 2005, p. 34). Trata-se, na verdade de um apelo destinado a três instâncias em específico, isto é, à nação brasileira, à Academia Brasileira de Letras, da qual o protagonista deseja tornar-se membro, e ao Supremo Tribunal. Além disso, visa ainda comover os próprios leitores, pois seu texto também “é um pedido de clemência, uma espécie de confissão geral, uma apelação – uma apelo ao coração magnânimo de Vossas Excelências” (PR, 2005, p. 35). Deste modo, expondo seus objetivos, dá início à narração detalhada de suas experiências.

Se atentarmos para a composição desta narrativa, veremos que ela é edificada por vias labirínticas, cujo fim é também alimentar as expectativas do leitor. A trama é tecida por uma série de relatos entrecortados, que se desdobram desde o episódio referente à entrada da cavalgada de Sinésio na Vila de Taperoá, presente nos folhetos II e III, até o momento em que, após o primeiro depoimento prestado ao corregedor, Quaderna passa a descrever o seu sonho, no qual aparece realizando seu maior desejo, isto é, ser reconhecido como *Gênio da Raça* pela Academia Brasileira de Letras, no folheto LXXXV. Entretanto, percebemos que os inúmeros “folhetos”, que integram o romance, não estão organizados de modo a assegurar

uma seqüência progressiva e linear das ações processadas ao longo da narrativa. Ao contrário, estão dispostos de maneira fragmentária, permeada por cortes e digressões que, desviando o curso contínuo do relato, têm por finalidade retardar o andamento da intriga, acentuando o seu clima enigmático e, conseqüentemente, instigando a curiosidade do leitor.

Destarte, a descrição da chegada do rapaz do cavalo branco, episódio fundamental para o entendimento de seu caso, segundo Quaderna, é suprimido logo em seguida, no folheto IV, que narra as circunstâncias misteriosas do assassinato de Dom Sebastião Garcia Barretto e a subsequente desapareção Sinésio, seu filho mais jovem, ocorridos em 1930. Em termos gerais, nestes quatro primeiros folhetos, o narrador destaca as razões mais imediatas que o teriam conduzido à prisão, num discurso cuja função é justificar a escritura do seu romance-memorial.

Entretanto, já nos cinco folhetos posteriores (V a X), opera-se um recuo temporal equivalente a um século, em que é apresentada a genealogia paterna do narrador juntamente com a crônica da Guerra do Reino, na qual são relatados os fatos que envolvem os fenômenos religiosos da Serra do Rodeador e da Pedra Bonita. Avançando no tempo, os folhetos XI e XXII ocupam-se da descrição de diversos acontecimentos referentes à infância e à mocidade de Quaderna, entre eles, as passagens relacionadas ao período em que viveu na fazenda Onça Malhada, recebendo constante influência de Tia Filipa e do cantador João Melchíades. Além disso, destaca a viagem empreendida pelo narrador já adulto, à serra da Pedra Bonita, local onde efetua a sua autocoroação como rei do sertão.

Já no folheto XXIII, observa-se novamente um retrocesso na ordem cronológica, numa seqüência em que o protagonista expõe a história de sua genealogia materna. Nos folhetos XXIV e XXV é apresentada a chegada de Clemente e Samuel à fazenda do padrinho de Quaderna, duas figuras com pensamentos ideológicos divergentes, essenciais à narrativa. Os dez folhetos subsequentes (XXVI a XXXVI) versam sobre a fundação da Academia dos

Emparedados do Sertão e, ainda, acerca das discussões que levaram o narrador a ambicionar escrever uma grande obra, com a qual pudesse ser reconhecido como o “Gênio da Raça do Brasil”.

A partir do folheto XXXVII, é cabível afirmar que tem início a segunda parte do romance, sendo esta inteiramente preenchida pelo interrogatório do cronista. Entretanto, é possível subdividir esta segunda etapa da narrativa em mais dois momentos. O primeiro, destinado às ações precedentes ao depoimento, tais como a denúncia anônima que aponta o envolvimento de Quaderna, Sinésio e outras personagens em alguns eventos políticos da história do Brasil (a Coluna Prestes, em 1926, a “Guerra de Princesa”, em 1930, e a “Intentona Comunista” em 1935), o duelo dos dois professores (Clemente e Samuel), o aparecimento ao narrador da moça Caetana – símbolo da morte –, o encontro com Pedro Beato, descritas ao longo dos folhetos XXXVII a XLVIII. Já o segundo instante desta fase do romance, situando-se entre os folhetos XLIX a LXXXV, diz respeito ao interrogatório propriamente dito. Nele verificamos que, por meio de algumas manobras retóricas, que ora retardam ora promovem o avanço das ações descritas, o narrador vai reconstituindo ao juiz corregedor alguns dos eventos mais relevantes, já referidos em passagens anteriores da narrativa, acrescentando-lhes pormenores anteriormente ocultados. Desta maneira, preenche seu depoimento com inúmeras histórias, lendas e “casos”, os quais, ao se intercalarem aos episódios relativos ao seu suposto envolvimento com os crimes cometidos, cumprem uma dupla função. Por um lado, distrair e ludibriar o juiz que lhe interroga e, por outro, acentuar o clima de suspense da enunciação, o que pode gerar mais expectativa ao leitor.

Assim sendo, é bastante evidente a forma como Quaderna vai traçando arditamente os caminhos sinuosos que compõem a sua trama. No enredo, além dos cortes, avanços e recuos temporais, há ainda a presença de várias digressões metalingüísticas que, sustentado as reflexões teóricas ora delegadas pela voz do cronista ora pela das demais personagens,

incrementam os desvios operados com relação ao eixo central da intriga, contribuindo também para a configuração de uma narrativa extremamente complexa e tortuosa, permeada por inúmeras camadas interpretativas.

Pode-se afirmar que a narrativa seja uma espécie de *epopéia enigmática*, cheia de armadilhas e “nós” e tal fato constitui um intuito manifestado pelo próprio narrador. A princípio, este anseio aparece registrado no plano fabular, como parte das atuações empreendidas por Quaderna, o que pode ser constatado no momento em que o cronista revela ao corregedor o seu propósito de elaborar uma obra em logogrifo, uma “charada” (FARIAS, 2006, p. 288) capaz de superar o enigma proposto por Édipo pela esfinge: “[...] minha charada epopéica, o logogrifo em versos que vai iniciar minha Epopéia, é muito superior ao enigma-mor dos Gregos, povo de Homero!” (PR, 2005, p. 449). Este objetivo do narrador converte-se em desafio para os próprios leitores, igualmente convidados a desvendar, antes que ele o realize, os mistérios das histórias relatadas:

[...] eu, Dom Pedro 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 de sangue da minha história, isto é, a degola do meu Padrinho e a “desaparição” profética de seu filho Sinésio, O Alumioso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo. (PR, 2005, p. 62 – grifo nosso)

Neste fragmento, a incitação ao desafio recupera parodicamente a cosmologia medieval presente nos folhetos cavaleirescos. O efeito cômico desta passagem é assinalado principalmente em função do tom hiperbólico que aparece tanto na provocação do cronista a qualquer leitor “irônico” – estrangeiro ou brasileiro –, quanto no uso do superlativo relativo de superioridade, a partir do qual assinala as inúmeras características de seu desafio, frisando o seu mais alto grau de complexidade. A intrincada elaboração da estrutura narrativa exige um leitor cooperante, disposto a desentranhar as charadas textuais. Cabe a ele mergulhar nas

entrelinhas do discurso de um narrador astucioso, com o fim de deslindar as armadilhas e desfazer os “nós” da intricada teia do enredo por ele construído.

Além disso, convém lembrar do fascínio que Quaderna tem pelo jogo do “baralho” (PR, 2005, p. 34). Neste sentido, a forma “embaralhada” de se dispor o enunciado, repleta de cortes e desvios, pode ser concebida como um “jogo” de linguagem capaz de incorporar na estrutura do romance esse traço peculiar do gosto do narrador que, por sua vez, parece estar “brincando” com o seu interlocutor na medida em que relata a sua história.

Para nutrir o efeito lúdico e, ao mesmo tempo, enigmático gerado em função da organização dos episódios narrados, o romance apresenta um desfecho inacabado. Como já destacamos, a obra termina com a descrição do sonho de Quaderna, no qual este aparece sendo consagrado como o *Gênio da Raça* pela Academia Brasileira de Letras. Como consequência, o narrador deixa de solucionar várias questões por ele disseminadas ao longo da trama, entre elas, o assassinato de Dom Pedro Sebastião Garcia Barretto e o misterioso desaparecimento e retorno do rapaz do cavalo branco, cuja verdadeira identidade tampouco nos é desvendada. Além disso, outras pendências do enredo permanecem sem um fecho, tais como a “demanda novelosa” anunciada exaustivamente pelo protagonista em seu depoimento, a busca do tesouro de seu tio e a mencionada excursão do circo ambulante. Percebe-se, pois, que tanto o processo judicial no qual está envolvido desde o início da narrativa, quanto o processo romanescos em si permanecem em aberto, à espera de uma decifração.

A supressão da narração dos eventos anunciados, bem como a presença dos demais recursos que visam à manutenção do suspense no decurso de toda trama são concebidos por Micheletti (1997) como elementos que aproximam *A pedra do reino* à estrutura dos romances de folhetim, muito em voga no Brasil, no século XIX. A forma folhetinesca da obra parece ser reiterada por outros críticos, segundo coloca Georg Rudolf Lind:

Não se trata aqui dum romance de final aberto, como exigem certos representantes do ‘Nouveau Roman’ que apelam para os dons combinatórios do leitor, a fim de este completar

a teia do romancista. A meu ver, Suassuna, seguindo o exemplo de Cervantes, quis reservar-se todas as possibilidades para uma segunda parte de *A pedra do reino* [...]. (1974, p. 44).

Conforme observamos, o autor mencionado espera pela publicação do segundo volume da obra na qual os eventos deixados em aberto no primeiro teriam uma solução. O próprio Suassuna anuncia o ideal de escrever a trilogia *A maravilhosa desventura de Quaderna, o Decifrador, e a Demanda novelosa do reino do sertão*, da qual *A pedra do reino* configura-se apenas como o seu primeiro tomo. A declaração do escritor paraibano parece ser novamente sustentada em função do lançamento de *Ao sol da onça Caetana*, publicado sob a forma de folhetins semanais no *Diário de Pernambuco*, de novembro de 1975 a maio de 1976 (SANTOS, 1999, p. 50), considerado como o primeiro livro do segundo volume desta tríade.

Contudo, apesar das colocações acima mencionadas, o final inconcluso da narrativa parece favorecer a consolidação do processo de refuncionalização paródica do ciclo picaresco da tradição do cordel – correspondente ao das “quengadas e estradeirices” –, uma vez que abre espaço para a manifestação de condutas astuciosas do narrador, executadas com a finalidade de “ocultar” a sua provável cumplicidade com casos que o levaram à prisão. Esta leitura é sustentada, se compararmos as palavras introdutórias pronunciadas pelo cronista no início do romance, com aquelas anunciadas ao final do seu depoimento. Assim, a princípio declara:

Aproveitei, então o fato de ter terminado logo a tarefa e deitei-me logo no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. (PR, 2005, p. 33)

A procura por um “modo hábil” de iniciar o memorial para “comover” os leitores revela alguns aspectos da personalidade artilosa do narrador que, inclusive, usa em seu discurso, procedimentos metonímicos – “os corações generosos e compassivos que agora me ouvem” – para conquistar a simpatia e o apoio dos leitores, antes de dar início à narração dos seus “infortúnios”, adjetivo aí empregado com a finalidade de posicioná-lo como “vítima” das

circunstâncias. Esta atitude engenhosa do cronista já assinala o seu parentesco com os “quengos” da tradição literária de cordel ou com os “malandros” da literatura brasileira.

Não, por acaso, logo após essas palavras, o narrador confessa pensar em introduzir seu romance-memorial com a expressão “Era, e é, no tempo do Rei”, inspirando-se nas *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antonio de Almeida, cujo protagonista Leonardo é concebido por Antonio Candido (1993, p. 25), “como o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira”. A recuperação paródica desse romance brasileiro, além de associar a malandragem de Leonardo com as ações trapaceiras de Quaderna, remete também ao aspecto narrativo que sinaliza uma típica ação carnavalesca, isto é, a “coroação bufa e o posterior destronamento do rei” (BAKHTIN, 1981, p. 107). O narrador, logo no início de seu relato, confessa aos leitores que é um “rei”, assinalando, pois, a sua auto-coroação que, mais adiante no folheto XXII, *A Sagração do Quinto Império*, é justificada e descrita detalhadamente. Todavia, em sua coroação já esta contida a idéia do destronamento, uma vez que a personagem encontra-se encarcerada.

Embora tente comprovar sua inocência, a narrativa oferece indícios que tendem a apontar o oportunismo de Quaderna, o que conseqüentemente pode sugerir o seu envolvimento nos fatos pelos quais é incriminado. Várias passagens da obra descrevem os seus atos trapaceiros – como, por exemplo, na cena já citada do duelo entre Clemente e Samuel, na qual o narrador arma um plano para beneficiar o seu protegido (Samuel) – e também o último folheto, *A Sagração do Gênio Brasileiro Desconhecido*, parece colocar em evidência as suas argúcias. Logo, movido pela ânsia de encerrar o quanto antes o interrogatório ao qual estava submetido, Quaderna tenta justificar o desfecho inacabado do seu idealizado “romance-epopéico” – a partir do exemplo das obras de José de Alencar:

— Ah, não! Coragem, Dom Pedro Dinis Quaderna! Quer encerrar os depoimentos antes de terminar a história? Veja que, assim, sem as certidões e por causa do cotoco, você nunca conseguirá escrever a sua Epopéia!

— Isso não significa grande coisa não, Sr. Corregedor! É até uma tradição dos Romances epopéicos sertanejos isso de ficarem incompletos! Na obra de meu precursor José de

Alencar, por exemplo, é assim que acontece com as Epopéias! O Sertanejo termina sem acabar, com o mistério da vida do velho Jô sem conclusão e sem resolver o amor de Arnaldo Louredo por Dona Flor. O autor, aliás está consciente disso, porque termina dizendo assim: “Aqui termina a história a que dei o título de *O Sertanejo*. ”. Lembre-se também, de que, com *O Guarani*, sucede coisa parecida, a história termina com Peri e Ceci agarrados numa palmeira que desce o rio aos trambolhões, [...] e que se some no horizonte. [...]. Ora, uma vez, li no *Almanaque Charadístico* que, entre outras qualidades, o gênio deve ter a da originalidade. O senhor não vai negar que haveria certa originalidade em eu propor tudo isso que propus com minha narração; em colocar o pessoal todo naquela expectativa, com a briga iniciada, os partidários de Sinésio de um lado, os de Arésio noutra, e depois deixar tudo aí, suspenso, como no fim dos romances de José de Alencar. (PR, 2005, p. 734-735-736).

Com efeito, a ironia contida nas palavras do juiz-corregedor, ao motivar o depoente a prosseguir com o relato, sugere o medo do narrador em revelar fatos que comprometam a sua inocência – “[...] estou vendo, Sr. Corregedor, que para contar tudo, eu vou terminar arriscando meu pescoço!” (PR, 2005, p. 736). Diante do explícito temor, Quaderna elabora uma explicação para o encerramento tanto de sua obra quanto do inquérito, partindo das técnicas empregadas por José de Alencar. Observa-se que a sua extensa argumentação, além de contar com a citação dos trechos de *O Sertanejo* e com comentários acerca das obras que cita, acata, de modo irreverente e jocoso, o conceito romântico de originalidade, tudo isso com o fim de “convencer” o juiz a liberá-lo do interrogatório. Todavia, as intenções do narrador parecem não surtir o efeito desejado, já que sabemos que o protagonista está preso, quando começa a narrar os seus “infortúnios”.

Assim, se por um lado *A pedra do reino* apresenta um enredo “embaralhado”, formado por “nós” e digressões que alimentam o clima enigmático da trama, afastando este romance do estilo de enredo exigido nos poemas de cordel; por outro, o modo pelo qual os eventos se encadeiam e pelo qual são interrompidos, pode ser interpretado como uma forma de Quaderna relatar a sua história “sem arriscar a própria garganta”. Diante destas considerações, apontamos a presença da vertente picaresca da literatura de folhetos que, ao ser recuperada parodicamente pelas astúcias do cronista, acabam tangenciando o procedimento retórico empregado na condução e na articulação da história contada.

Neste sentido, percebemos que a recriação de uma vertente da literatura de cordel no interior da narrativa parece contribuir, em última instância, para a invenção de uma linguagem que, transcendendo a mera influência dos romances de folhetins, mostra-se capaz de materializar em sua forma literária o mesmo tom jocoso expresso pela personalidade oportunista de um narrador em primeira pessoa, concomitantemente, sujeito e objeto da intriga.

3.2 – Do “castelo-sertanejo” à “obra da raça brasileira”

Os elementos da literatura de cordel têm o seu papel ampliado, quando inseridos na tessitura romanesca de *A pedra do reino*, espaço onde passam a exercer novas funções que se refletem, inclusive, na linguagem empregada na disposição dos eventos narrados, conforme se constatou há pouco. Contudo, não se pode perder de vista que o mecanismo de atualização dos papéis exercidos pelas formas populares delinea-se, também, pelo procedimento de carnavalização, presente na estruturação da obra. Este recurso, acionado principalmente pela paródia, configura-se como a estratégia essencial para agenciar a combinação entre os substratos populares e eruditos que, no discurso narrativo, relacionam-se em um contexto de livre contato familiar.

Examinando os elementos internos que informam a coerência do enunciado, é plausível considerar que a inserção dos componentes da cultura letrada no romance é

efetuada, a princípio, em decorrência da existência de uma dupla de personagens bem peculiares, Clemente e Samuel. Intelectuais e acadêmicos, ambos se notabilizam pelo alto nível de erudição. Este aspecto é descrito pelo próprio narrador.

Clemente, sertanejo nascido no Rio Grande do Norte, caracteriza-se, sobretudo, por ser negro, comunista, anticlerical e ateu. É formado em Direito, pela Faculdade de Recife, onde recebeu influência das teorias de Tobias Barreto, Sílvio Romero, Franklin Távora, Clóvis Beviláqua, entre outros. É introduzido na trama ao ser contratado por Pedro Sebastião Garcia-Barretto para ser preceptor do filho mais velho deste, Arésio, e também de seu sobrinho Quaderna, quando adolescente. Na fazenda, paralelamente às aulas que ministra para as crianças, realiza ainda algumas investigações necessárias para a elaboração de uma “obra filosófica e profunda”, *O tratado de Filosofia do Penetral*, destinada a revolucionar o ambiente filosófico brasileiro.

Já Samuel, fidalgo oriundo dos engenhos pernambucanos, é branco, monarquista e católico, adepto das idéias integralistas de Plínio Salgado e admirador de Carlos Dias Fernandes. Verifica-se que, embora, ele tenha estudado na mesma instituição acadêmica que Clemente, os dois apresentam visões de mundo opostas. Ao contrário de seu companheiro, considera-se “um poeta do sonho” e “pesquisador da legenda”. Motivado pelo seu intuito de escrever uma obra intitulada *O Rei e a Coroa de Esmeraldas*, inicia uma pesquisa a respeito da genealogia das famílias fidalgas de Pernambuco, dentre as quais inclui a família Garcia-Barretto, da qual o narrador descende pelo lado materno. É com o propósito de colher materiais a respeito da “linhagem real” desta família que se muda para o sertão do Cariri, na Paraíba, passando a morar, juntamente com o filósofo, na fazenda *Onça Malhada*.

Pelo breve esboço dos perfis de Clemente e Samuel, já é possível constatar o grau de erudição que ambos apresentam, bem como a nítida diferença ideológica que os distingue. Assim, o filósofo caracteriza-se por apresentar idéias revolucionárias, em oposição à postura

mais conservadora e tradicionalista do promotor. Deste modo, verifica-se que a presença destas figuras, metaforicamente representativas da elite culta brasileira do século XIX, não demarca apenas a integração do erudito ao popular no discurso literário, mas, também, a fusão de elementos antitéticos, como, por exemplo, as noções partidárias da esquerda e da direita, o instinto revolucionário e o conservador, o branco e negro, o progresso e o retrocesso, entre outros.

Em termos gerais, as concepções antagônicas de ambos os personagens aparecem disseminadas por todo o romance, pondo em circulação temas ligados à política, religião, literatura e ao cotidiano. Este fator é incisivo para o processo de “refuncionalização” das formas populares norteadoras da estrutura da obra, porque, quando os artifícios provenientes do romanceiro popular contrastam com os elementos veiculados pela figura de Clemente e Samuel, aqueles passam a exercer papéis mais amplos, que variam desde o seu aproveitamento na criação de novas formas de representação, até o questionamento do convencionalismo artístico.

A princípio, verifica-se que a síntese dos elementos díspares processa-se na justaposição de personagens com uma formação cultural divergente, atuando em um mesmo espaço, ou seja, no antigo casarão da Onça Malhada, o qual pode ser compreendido como a representação metafórica do próprio Brasil. Deste modo, de um lado, temos tia Filipa e João Melchíades – conhecedores das tradições populares – e de outro, Clemente e Samuel, ambos com formação acadêmica, embora se mostrem defensores de diferentes pontos de vista. É, portanto, no âmbito da casa da fazenda que se estabelece o primeiro contato familiar entre as noções antagônicas da obra.

Inseridos na tessitura romanesca, os dois intelectuais executam uma performance semelhante à realizada por Filipa e João Melchíades com relação à formação intelectual de Quaderna. Agregam-se à fazenda Onça Malhada, passando a disseminar, naquele ambiente

rural, os seus pensamentos e suas reflexões teóricas. Por atuarem como os tutores particulares das crianças da casa, os dois mestres exercem forte influência sobre a educação do narrador, que acrescenta ao seu imaginário os conhecimentos adquiridos com estes dois acadêmicos. Neste sentido, constata-se a presença de um narrador cuja personalidade caracteriza-se por condensar tanto os valores procedentes da cultura popular quanto pelos correspondentes à cultura letrada.

O entroncamento de diferentes princípios culturais na caracterização do cronista é ressaltada, por exemplo, quando ele se auto-denomina como “o rapsodo do sertão” e “o diacevasta do Brasil” (PR, 2005, p. 337). Esta designação funde em seu cerne duas figuras paradoxais, a do “rapsodo” – termo que se refere ao cantador popular da Grécia Antiga – e a do “diacevasta” – nome dado aos eruditos que colecionam os textos populares recorrentes em uma nação – traduzindo, desde uma perspectiva irreverente, a megalomania de Quaderna, que pretende ser “o único homem que, sozinho, ‘traz em sua Obra toda uma literatura’” (PR, 2005, p. 337). A incidência dos adjetivos “único” e “sozinho”, no fragmento citado, também reitera a superestima que o narrador tem de si mesmo, o que pode conferir contundência a sua disposição em unir elementos extremos com o fim de forjar a suposta “totalidade” de suas ações.

É relevante assinalar que a visão conciliadora do protagonista enseja a recriação paródica dos elementos populares presentes na obra, o que pode ser verificado em várias das seqüências narrativas. Uma passagem que ilustra esta consideração refere-se à fundação da “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba”. Sendo composta por seus três sócios fundadores, Quaderna, Samuel e Clemente, este evento pode ser interpretado com uma forma de ataque à estas categorias de instituições sociais, uma vez que põe em relevo características que subvertem as suas finalidades desejáveis.

Dentre estes aspectos, a narrativa destaca o caráter elitista daquelas entidades, conforme é evidenciado com sucessivas recusas recebidas pelo protagonista, quando este tenta tornar-se membro do “Instituto Histórico e Geográfico Paraibano”: “Sete vezes escrevi ao Instituto, propondo meu nome, e sete vezes fui recusado, tal é a má vontade das instituições da Capital contra a intelectualidade sertaneja!” (PR, 2005, p. 180). Verifica-se que a “má vontade” destas instituições é enfatizada com a repetição alternada da quantidade de vezes que Quaderna tenta ingressar no Instituto e das vezes que não fora aceito. Além do narrador, Clemente e Samuel igualmente têm seu acesso negado pelos “acadêmicos da capital”.

Desta maneira, verifica-se que a criação da “Academia dos Emparedados” é resultado de uma idéia do cronista que a considera “um golpe de morte no prestígio e na pretensão desses enfatuados da Capital!” (PR, 2005, p.182). O desejo de vingança, exposto pelo discurso de Quaderna, é enfatizado pela expressão “golpe de morte”, que reforça a dimensão satírica da entidade acadêmica que funda. A sátira também pode ser notada na própria denominação que recebe:

— [...] Eu sou um “emparedado” porque, segundo vocês, vivo assim, murado entre o enigma e o logogrifo. Clemente, porque vive “agrilhado entre as paredes do grifo do mundo, entre os elos de ferro do preconceito e da injustiça social”. Quanto a Samuel, “anjo decaído nas paredes de pedra da prisão terrena”, é também emparedado, porque vive aqui, “exilado neste bárbaro Deserto africano e asiático que é o Sertão”. Finalmente, em conjunto, nós três somos “emparedados” porque, com as andanças e extravios políticos que o Brasil vai vivendo, nós todos temos cara de quem, com culpa ou sem culpa, vai ser encostado à parede e fuzilado! (PR, 2005, p. 183).

Constata-se que o termo “emparedados” já é dotado de uma significação peculiar, pois remete às circunstâncias da vida de cada uma das personagens que fundam esta entidade. Assim, o nome escolhido resgata com ironia as crises sócio-políticas processadas no Brasil durante as primeiras décadas do século XX. É importante observar a relação entre o vocábulo “emparedado” – sinônimo de encarcerado – e a situação em que se encontra o narrador no

tempo presente da enunciação, isto é, preso na delegacia de Taperoá, na eminência de ser condenado.

Entretanto, apesar da abrangência satírica representada pela fundação da Academia, cabe ressaltar a sua configuração paródica, conforme pode ser demonstrada a seguir:

As nossas sessões acadêmicas eram de três tipos, as “sessões de gabinete”, as “sessões de pé” e as “sessões a cavalo”. As de gabinete, tinham sido sugeridas por Samuel e destinavam-se a discutir “Literatura fidalga, fechada, pura, individual, poética e sonhosa”. As sessões a pé, tinham sido propostas por Clemente: nelas, “com os pés no chão”, nós desembaraçávamos “do mofo da literatura burguesa decadente, ligando-nos à realidade, à análise e à crítica dos males sociais”, tudo isso “a pé, como o Povo faminto das estradas sertanejas”. As sessões a cavalo tinham sido sugeridas por mim: sempre impressionado com os amores, as cavalarias, os cangaços e as *quengadas* dos “folhetos”, queria eu que nós discutíssemos essas Literaturas, a cavalo e heroicamente, vagando, como Valente Vilela, pelos campos do Sertão. (PR, 2005, p. 185)

Como é possível constatar, a “Academia dos Emparedados” reproduz as atividades inerentes aos intelectuais. Contudo, os membros fundadores da nova entidade reformulam as reuniões de acordo com os seus ideais, distanciando-se, assim, das instituições tradicionais. Neste sentido, cabe destacar o aspecto caricato que orienta a divisão destas sessões. As primeiras, propostas por Samuel, são as “de gabinete”, signo que conota o caráter fechado, individual e ufanista de suas concepções literárias, próximas aos princípios do romantismo. As segundas, sugeridas por Clemente, são as “sessões a pé”, o que revela a sua atitude solidária aos pobres e oprimidos. As palavras do filósofo aparecem reproduzidas de modo paródico, carregadas de chavões do discurso positivista, entre eles “mofo da burguesia”, “males sociais”, “o povo faminto”, entre outros, o que assegura o tom caricato de seus pensamentos.

E, finalmente, a terceira, sugerida por Quaderna, corresponde às “sessões a cavalo”. Este momento evidencia como os aspectos do cordel são resgatados de maneira igualmente paródica, deixando transparecer o fascínio do cronista pela arte dos cantadores. Assim, o narrador pretende realizar parte das conversas, seguindo a essência heróica e cavaleiresca dos folhetos da literatura popular. É relevante destacar que, apesar de ser uma instituição acadêmica, o cronista inclui “essas literaturas” como pauta a ser discutida nas reuniões, o que

demonstra a inversão irônica de determinadas posturas críticas, que amiúde tendem a marginalizar as produções folhetescas.

Diante destas considerações, observamos que Quaderna busca unir, na configuração das atividades da “Academia dos Emparedados”, os diversos enfoques abarcados pela arte literária, inclusive, em sua manifestação popular. Deste modo, nota-se que a organização desta entidade norteia-se também pela tendência unificadora de elementos contrários, que caracteriza a postura do narrador, favorecendo, conforme se demonstrou, a valorização das expressões artísticas populares.

A visão conciliadora de Quaderna tangencia ainda outro argumento narrativo fundamental para o processo de carnavalização das formas artísticas que estruturam *A pedra do reino*, ou seja, o já anunciado projeto de Quaderna de elaborar uma obra genuinamente nacional, através da qual tenha condições de conquistar o posto de “gênio da raça”, na Academia Brasileira de Letras.

Ironicamente, em uma das “sessões a cavalo”, Samuel esclarece a Quaderna que “o gênio de uma raça era a pessoa que condensava em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País” (PR, 2005, p. 187). Para o cronista, as palavras proferidas por seu mestre atribuíram um sentido mais ousado ao seu sonho de restaurar, “via golpes de versos”, o quinto império de seus familiares, conforme ele declara:

Aquilo tocou fogo em meu sangue imediatamente, porque fora assim que eu me sentira naquele dia, na Pedra do Reino – como Rei e a encarnação viva do Brasil. Entendi, logo, que, se eu fosse declarado “Gênio da Raça Brasileira”, meu Castelo poético e pedregoso faria de mim, não mais individualmente, mas de modo “oficial e selado pelo Governo”, Rei do Brasil! (PR, 2005, p. 187).

Desta maneira, percebe-se que as noções postuladas pelo promotor vêm ao encontro do antigo projeto de Quaderna, despertando-lhe o desejo de ampliar as dimensões de seu ideal, na medida em que lhe possibilita uma alternativa pertinente para ser reconhecido pelas autoridades como o maior poeta do Brasil. É importante notar que a ironia com que o narrador menciona a expressão “oficial e selado pelo Governo”, a qual aparece entre aspas e em

oposição ao termo “individualmente”, já aponta para uma provável especulação sobre as artificialidades das convenções.

No entanto, em seguida, Samuel reitera suas proposições afirmando que o “gênio da raça” “é um escritor que escreve uma Obra considerada decisiva para a consciência da sua Raça!” (PR, 2005, p. 189), assertiva que causa outro sobressalto no narrador:

Fiquei profundamente impressionado. A palavra Obra, como já disse, era sagrada para mim, por significar mais do que nunca a mesma coisa que o Castelo, Marco e Fortaleza. Resolvi, agora mais do que nunca, escrever a minha Obra, o Castelo, tornando-me Rei, me tornaria “Gênio da Raça Brasileira”!(PR, 2005, p. 189).

O protagonista associa o vocábulo “obra” ao conceito de “castelo”, “marco” e “fortaleza”, como se discutiu anteriormente. Esta inter-relação o encoraja definitivamente a elaborar uma obra com a qual teria a oportunidade de sagrar-se, emblematicamente, “rei do Império do Brasil”. Neste sentido, verifica-se que, subjacente a este anseio, está a idéia da busca pela identidade nacional, cabendo à personagem, que postula essa titulação, criar um livro que concentre os aspectos mais significativos da nação e decisivo para a integração de sua raça, tal como é suplementado pelas considerações do promotor.

Destarte, constata-se que o objetivo do cronista em preencher a vaga de “gênio da raça”, igualmente disputado por Clemente e Samuel, ao aparecer inscrito no cerne da trama, cede espaço para a esfera auto-reflexiva, fundamental para sustentar as inúmeras discussões teóricas a propósito das questões literárias empreendidas no decurso do romance, além de promover o questionamento das convenções estéticas, posto que, também, atue no desnudamento dos procedimentos de elaboração da obra.

Em torno destas circunstâncias, observa-se que a combinação entre valores antagônicos é efetuada na maioria das vezes pela presença da metalinguagem, acionada *a priori* em função de uma das atitudes trapaceiras do narrador. Este afirma que o seu plano era obter de Clemente e Samuel, “aos poucos, sem que nenhum dos dois pressentisse, a receita da Obra da raça, para que eu mesmo escrevesse, passando a perna em ambos” (PR, 2005, p.

192). O fragmento coloca em evidência o caráter astucioso de Quaderna. Deste modo, é pertinente assinalar que o discurso metalingüístico instaurado na narrativa esteja intimamente relacionado com o processo de recriação paródica de um dos ciclos da literatura de cordel, os seja, o de “quengadas e estradeirices”, cuja influência na personalidade do narrador já foi demonstrada anteriormente. É, portanto, em virtude de um intento premeditado pelo protagonista que as concepções literárias tanto de Clemente como de Samuel vão sendo expostas ao leitor.

Assim, de um lado está Samuel, defensor ferrenho de idéias lusófilas. Para ele a “obra da raça” deve apresentar como tema a nação brasileira, de modo, porém, que esta seja interpretada desde uma perspectiva ibérica, assentada na cultura e nos valores do colonizador português. O promotor somente valoriza como elementos “puramente” nacionais aqueles que aqui foram implantados como conseqüência dos grandes feitos dos conquistadores europeus. Destarte, percebemos que o projeto literário elaborado por esta personagem visa, sobretudo, “reconduzir a arte e a cultura brasileiras ao seu verdadeiro caminho, o caminho ibérico e fidalgo dos Conquistadores e sertanistas” (PR, 2005, p.188), a partir da exaltação dos aspectos peninsulares herdados da colônia portuguesa.

Samuel propõe que a “obra da raça” se configure como “uma espécie de sagração mítica da História de Portugal na História do Brasil, através das grandes figuras de nossos Heróis e Reis!” (PR, 2005, p. 214). Em função desta idéia, sugere que os fios condutores de sua narrativa reatualizem, com base no mito do Eldorado e do mito sebastianista, alguns eventos históricos relativos à conquista e à colonização do Brasil, conforme podemos constatar em uma de suas falas:

— Eu [Samuel] faria, então, como disse, um poema a Dom Henrique, outro a Dom Sebastião. O Brasil nasce entre essas duas figuras de Príncipes castos e guerreiros. Dom Henrique anuncia e procura o Brasil no Mar, Dom Sebastião vai realizá-lo e batizá-lo a fogo no deserto! (PR, 2005, p. 215).

Verifica-se, pois, que Samuel procura recriar a história de Portugal na história do Brasil, a partir da reprodução mítica de episódios protagonizados por duas figuras centrais da nobreza lusitana, ou seja, o navegador D. Henrique e o rei casto e guerreiro, D. Sebastião. Por meio do apelo a estes momentos históricos, o promotor procura enaltecer os valores que fundamentam a colonização portuguesa no Brasil, imprimindo-lhes um aspecto heróico, aventureiro, fidalgo e divino, o que, conseqüentemente, valorizaria e enobreceria a própria trajetória da formação da “nação brasileira”, segundo o promotor.

Neste ponto, é importante assinalar que a forma verbal “faria”, do fragmento acima, revela o tom metalingüístico que atravessa o discurso de Samuel. É, pois, através da metalinguagem que vários elementos recuperados pela fala da personagem vão sendo parodiados, na medida em que suas palavras tendem a refletir os traços tipificados de seu perfil como intelectual. Dentre estes aspectos, ressalta-se a escolha pelas figuras nobiliárquicas de Portugal como representativas da origem do Brasil, herdeira da tradição ibérica e a recorrência a signos como “mar” e “fogo”, os quais aludem de maneira poética, respectivamente, às navegações e às batalhas da época dos descobrimentos, ambos os fatores que acentuam, de modo caricato, as feições conservadoras do seu caráter.

Em outro extremo, observa-se o posicionamento sedicioso de Clemente. Assim como o promotor, o filósofo também reconhece que o Brasil deva ser o assunto da “obra da raça”. Contudo, o seu patriotismo difere da concepção postulada por seu companheiro. Repudiando totalmente os influxos ibéricos e, assim, mostrando-se defensor de um nacionalismo xenófobo, este pensador entende que a “verdadeira” essência da tradição brasileira alicerça-se em suas raízes negro-tapuias, considerando estas as mais propícias para serem representadas em uma obra de cunho nacionalista. Desta maneira, propõe que o livro do grande “gênio da raça” apóie seu conteúdo no material retirado da mitologia negro-tapuia, revestida por uma

aura revolucionária, cujo fim principal é renegar o legado cultural imposto pela colonização européia, conforme é possível examinar na passagem abaixo:

De fato, a Obra da nossa Raça deve ter como assunto o Brasil! Mas que ‘cultura’ foi essa que os Portugueses e Espanhóis nos trouxeram? A cultura renascentista da Europa em decadência, a supremacia da raça branca e o culto da propriedade privada! Enquanto isso, a mitologia negro-tapuia mantinha, aqui, uma visão mítica do mundo, fecundíssima, como ponto de partida para uma Filosofia, e profundamente revolucionária do ponto de vista social pois incluía a abolição da propriedade privada! É por isso que, a meu ver, a Obra da Raça Brasileira, será uma Obra de pensamento, uma Obra que, partindo dos mitos negros e tapuias, forje uma ‘visão de conhecimento’ uma visão do mundo, uma visão do homem; uma visão do homem no mundo; e uma visão do homem a braços com o próprio homem! (PR, 2005, p. 192).

A partir de uma ótica igualmente paródica, o discurso de Clemente também é tecido por signos que expressam a sua visão maniqueísta. Assim, por sua vez, desqualifica os valores culturais trazidos pelos colonizadores. O traço pejorativo com que se refere a estas heranças renascentistas vem demarcado inicialmente por um questionamento irônico, seguido de uma resposta depreciativa, em que são apresentadas as principais deficiências da sociedade ibérica. Em contrapartida, constata-se que Clemente tenta enaltecer os aspectos da mitologia negro-tapuia, conforme é possível observar com a ocorrência do adjetivo “fecundíssima” – enunciado sob a forma do superlativo absoluto – que aplica para qualificá-los. O matiz caricato, que recobre o discurso do filósofo, realça com exagero as suas concepções, acentuando, de maneira irreverente, a sua percepção unilateral de mundo.

No âmbito de suas idéias, Clemente acredita que a “obra da raça” deva se configurar como uma arte engajada, destinada a representar e desmascarar a realidade brasileira. Agindo sempre em defesa das classes sociais menos favorecidas, o advogado reitera que o assunto mais primordial a ser ilustrado em uma obra nacional são as revoluções brasileiras, frisando que a mais significativa delas seria a rebelião negra do *Quilombo de Palmares*, a qual, inclusive, serve-lhe como argumento para a composição de sua narrativa intitulada *A Trágica Desventura do Rei Zumbi de Palmares*. Assim, sugere que:

A meu ver, nesse campo, o grande assunto nacional seria a revolução dos povos do Brasil, tendo à frente o grande Povo Negro, por ser o mais humilhado e desprezado de todos! Eu escreveria um romance social e filosófico-revolucionário, centralizando a ação em torno

daquele que, para mim, foi o grande herói do Brasil, Zumbi, o Rei Negro da República Popular dos Palmares! (PR, 2005, p. 200-201).

A partir destas colocações, percebemos como Clemente entende a literatura de modo reducionista, concebendo-a como mero instrumento de denúncia social e arma de combate contra as injustiças. Para a personagem, cabe ao fazer artístico, tanto erudito quanto popular, ocupar-se de assuntos que revelem as “miseráveis” e “cruéis” circunstâncias a que *os negros humilhados e desprezados* estão expostos. Em função deste raciocínio, considera que, para ser consagrada como símbolo da identidade nacional, a “obra da raça” jamais deve deixar de lado estas questões intrínsecas ao contexto sócio-político do Brasil. É, em torno deste raciocínio, que o discurso do filósofo recupera a figura do Zumbi de Palmares, alçando-o como o herói nacional e, mediante a transcontextualização paródica, inverte o nome histórico do *Quilombo de Palmares* para “república popular dos Palmares”, imprimindo àquele que era um povoado colocado à margem da sociedade brasileira o estatuto de “nação”.

Comparando-se uma e outra posição, é possível notar claramente as diferenças ideológicas que norteiam os esquemas literários sugeridos como modelo, respectivamente, por cada um destes intelectuais na elaboração da “grande obra brasileira”. Entretanto, após a exposição das teses literárias de ambas as personagens, resta-nos agora cotejá-las com as teorias do narrador. Tematicamente, o protagonista afirma não possuir uma noção precisa para construir a sua grande obra e, por tal motivo, estimula as discussões com seus dois mestres, com o fim de, a partir delas, ter a oportunidade de obter as informações necessárias para colocar em prática o seu tão sonhado projeto literário. Logo, é “aproveitando e anotando tudo o que Clemente e Samuel diziam, copiando trechos de livros a que eles se referiam” (PR, 2005, p.235), que Quaderna vai construindo o seu próprio ponto de vista, o qual enfatiza a sua disposição em conciliar duas concepções ideológicas divergentes.

É mantendo-se na esfera do discurso metalingüístico que o cronista inicia a exposição dos seus pensamentos. Deste modo, Quaderna revela aos leitores a sua tranquilidade em

concorrer ao cargo de “gênio da raça”, afirmando que nenhum de seus concorrentes – Clemente e Samuel – teriam chances de chegar ao almejado posto, justamente por apresentam idéias radicalmente unilaterais, conforme explica:

Eu tinha lido um dia, no Almanaque, um artigo onde se dizia que “uma obra para ser clássica, tem que condensar, em si, toda uma Literatura, e ser completa, modelar e de primeira classe”. Isso me garantia que nem Samuel nem Clemente, um do Cordão Azul, e o outro, do Encarnado, podia ser completo, pois cada um era radical por um lado só. Somente eu, juntando as opiniões azuis de um com as vermelhas do outro, poderia realizar a receita do Almanaque. (PR, 2005, p. 197).

Como é possível constatar, a argumentação de Quaderna constrói-se de forma irônica. A princípio, observa-se que a sua fonte do “saber” provém de um artigo publicado em um almanaque, gênero de entretenimento que, em geral, reporta-se a publicações anuais, nas quais se incluem, além do calendário do ano, informações sobre literatura, ciência, astrologia, entre outros assuntos gerais ou específicos. Assim, é com base nos dados retirados de um veículo de circulação de massa, afastado, portanto, dos padrões acadêmicos, que o cronista descobre quais são os critérios fundamentais para a elaboração de uma “obra clássica”, formulando explicações com a finalidade de defender o seu direito de conquistar o posto de “gênio da raça”. Desta forma, percebe-se que o protagonista logra romper com o grau de erudição refletido pelas concepções de Clemente e Samuel.

Além disso, a dessacralização do aspecto erudito dos pensamentos de ambos os mestres é reforçada, quando Quaderna toma como parâmetro de comparação, para ilustrar o seu mérito, os elementos da encenação do pastoril, folguedo popular dramático de origem ibérica. Apoiando-se por este paradigma, o narrador refere-se a Samuel e a Clemente como representantes, um do “cordão azul”, e o outro, do “cordão encarnado”. Neste sentido, cabe enfatizar que no discurso do protagonista, mesmo as questões acadêmicas são revestidas pelos signos provenientes da cultura popular nordestina. Esse procedimento revela a enunciação de uma personagem disposta a promover a integração de valores antagônicos, o que, por outro

lado, não deixa de acentuar a dimensão também tipificada do posicionamento ideológico assumido pelo cronista.

Ainda situando o seu discurso no âmbito metalingüístico, Quaderna planeja, de acordo com as palavras de Samuel, construir “uma obra-de-gênio, decisiva para o destino do Brasil” (PR, 2005, p. 342). Apoiando-se nos pressupostos do escritor Carlos Dias Fernandes, opta por utilizar o romance como forma para escrever sua grande obra, pois esse seria “o único gênero que me permitia unir, num livro só, um ‘enredo, ou urdidura fantástica do espírito, uma ‘narração baseada no aventuroso e no quimérico’ e um ‘poema em verso’, de assunto heróico” (PR, 2005, p. 198). Neste trecho, a recorrência de adjetivos que indicam a idéia de unidade e união, como é o caso de “único” e “só”, aparecem reiterando a megalomania do narrador e o seu intento de elaborar uma obra “total”, capaz de condensar, em um só texto, os aspectos de todos os gêneros literários. É desse modo que o narrador vislumbra a oportunidade de edificar o seu tão sonhado “castelo sertanejo”, que se configuraria como “a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe!” (PR, 2005, p. 198), na qual reergueria o trono imperial de seus antepassados, sagrando-se o rei do Brasil, sem, contudo, ter a necessidade de degolar os seus súditos ou correr o risco de ter a sua garganta cortada.

O enfoque auto-reflexivo desta seqüência narrativa torna evidente como as informações anteriormente retiradas do almanaque unem-se às teorias fornecidas pelo escritor Carlos Dias Fernandes – e também por outros intelectuais –, dando contorno aos propósitos estéticos de Quaderna, que deseja erguer secretamente o seu “castelo”:

conciliando aquelas opiniões, irredutivelmente contrárias e incompletas, de Samuel e Clemente. Eu escreveria uma Obra em prosa, como queria Clemente. Mas essa Obra em prosa seria animada pelo fogo subterrâneo da Poesia e pelo galope do Sonho, como queria Samuel. Seria escrita por um poeta de sangue, de ciência e de planeta; toda entremeada de versos; e nela se uniriam, pela primeira vez, a Literatura sertaneja de beira-de-estrada – na linha do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina* – e a Literatura fidalga da Zona da Mata – na linha de *A Corte de Provença*, de Zeferino Galvão. (PR, 2005, p. 598).

Logo, é possível constatar que o projeto literário idealizado pelo cronista, elaborado desde uma ótica carnavalesca, aponta para uma livre relação familiar através da qual os valores opostos tendem a se unificar. Em outras palavras, cabe assinalar que, na obra projetada pelo narrador, os limites que separam o popular do erudito, o baixo do elevado, o sublime e o vulgar são rompidos. Desta forma, abre-se o espaço para a criação de uma nova forma literária, a qual Quaderna denomina “romance-epopéico” ou, mais especificamente, “o romance heróico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja” (PR, 2005, p. 420). Na configuração desse gênero “inédito”, a noção de completude idealizada por Quaderna é retratada de modo bem-humorado graças a sua tentativa de fundir uma ampla gama de modalidades narrativas que, quando reagrupadas, supostamente dariam origem a uma nova forma de representação, mais “total” e “universal”.

Cabe ressaltar que a própria designação “romance-epopéico” revela a integração de dois gêneros de naturezas opostas como base de um único modelo literário, tal como são o romance e a epopéia. O primeiro trata-se de uma forma inacabada que se encontra em permanente processo de transformação (BAKHTIN, 1988, p. 397) e, por muitos séculos, considerado “inferior”. O segundo, por sua vez, um gênero com estruturação fixa, hierarquicamente, consagrado como uma das formas superiores da literatura. Assim, é interessante observar como a denominação criada pelo narrador sintetiza o seu intento de promover a aproximação de extremos.

A análise da concepção estética de Quaderna revela como os elementos da cultura popular e erudita fundem-se e se carnalizam no interior da obra, desarticulando os limites que as separam. A digressão metalingüística operada em muitas das seqüências narrativas configura-se como um dos fatores ativos dessa fusão, pretensamente “harmônica”, entre as polaridades extremas. É também por sustentar as discussões teóricas e as reflexões críticas

sobre a literatura que o discurso metalingüístico dá margem para a recriação paródica das convenções artísticas pré-estabelecidas. Observa-se, portanto, que os aspectos de determinadas vertentes literárias, tanto acadêmicas quanto populares, vão sendo recuperadas na estrutura da narrativa a partir de uma perspectiva distanciada, capaz de subvertê-las ou ironizá-las. Assim, nota-se que, em *A pedra do reino*, a reinvenção das concepções artísticas apresenta-se como um mecanismo destinado a promover o questionamento das próprias convenções estéticas, dentre elas, aquelas que tendem a separar, de maneira hierárquica, valores como o popular e o erudito.

Em torno destas considerações, é válido enfatizar que o projeto literário idealizado pelo narrador é uma forma metafórica de se especular a legitimidade das vozes que, amiúde dissonantes entre si, sustentam os convencionalismos nas esferas da arte. Todavia, não se deve perder de vista que o discurso metalingüístico, subjacente à elaboração da trama, contribui também para a elucidação do próprio mecanismo de escritura da obra que ora analisamos. Em outras palavras, observa-se que o sonho do narrador em se tornar o “gênio da raça brasileira”, ao oferecer suporte para as discussões teóricas sobre a arte literária, conforme vimos enfatizando, pode ser interpretado como um dos recursos empregados pelo cronista para desvelar a obra que está elaborando, ou seja, o próprio *Romance d’A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*.

No âmbito destas proposições, se comparamos a “receita” da obra nacional formulada por Quaderna com os elementos formais da narrativa, percebemos que esta reúne, em seu cerne, toda a matéria proposta pelo cronista, configurando-se como a súmula de todo um conjunto literário. Desta maneira, salientamos que a temática e os artifícios poéticos presentes em *A pedra do reino* aparecem transfigurados no projeto literário do narrador Quaderna:

De qualquer modo eu já tinha os dados para fazer o meu Romance-epopéico, tendo como centro e enigma de crime e sangue a degolação de meu tio, Padrinho e pai-de-criação, assim como a encantação do filho mais moço dele, Sinésio Sebastião, O Alumioso. Em torno da Torre em que o velho Rei fora degolado e tendo como alicerce as duas torres da Pedra do Reino, eu ergueria meu Castelo, fazendo de ‘folheto em

romance e de romance em folheto' uma espécie de Sertaneida, Nordestiada ou Brasília, parecida com a do Senador Augusto Meira. (PR, 2005, p. 240-241).

No excerto, verifica-se que os temas pensados pelo narrador para compor sua narrativa, a degolação de seu tio, o enigma do desaparecimento de Sinésio, entre outros, são exatamente os mesmos que se manifestam na trama do romance examinado neste trabalho. Além disto, o postulante a romancista almeja a criação de um novo gênero literário, o “romance-epopéico”, modalidade que sintetizaria na sua malha textual recursos épicos e romanescos, como explicitamos anteriormente. Analisando-se a composição formal de *A pedra do reino*, percebe-se que esta também possui os elementos que permitem associá-la ao “novo gênero” inventado pelo cronista, no interior da linguagem romanesca. Sem dúvida, o romance de Suassuna notabiliza-se por condensar os aspectos de diversos modelos literários, entre eles a epopéia, a novela de cavalaria, o romance picaresco, o folhetim, o romance policial e os folhetos de cordel²⁰, o que lhe confere um caráter híbrido, cuja classificação torna-se bastante polêmica entre os críticos.

Diante destas constatações, observa-se que a auto-reflexividade, que recobre o tecido romanesco do texto de Suassuna, gera um efeito semelhante a um “jogo de espelhos”, onde o artefato lingüístico que compõe o tecido narrativo é refletido na estrutura da obra em si, criando-se a impressão de se poder enxergar o livro dentro de livro, *A pedra do reino* dentro de *A pedra do reino*. É importante considerar que este mecanismo de espelhamento não deixa de ser uma forma de se expressar a autoconsciência acerca da literatura enquanto produto discursivo, fruto de um trabalho com a linguagem poética. Neste ponto, portanto, cabe frisar a importância atribuída ao foco narrativo em primeira pessoa, pois é em função do controle exercido por Quaderna, na condução da narrativa, que os ideais estéticos do romance propriamente dito são deflagrados.

²⁰ Sobre esta característica híbrida de *A pedra do reino*, já citamos o estudo de Guaraciaba Micheletti (1997), no qual a professora procura analisar detalhadamente o modo como as diversas modalidades literárias aparecem recriadas no bojo da obra de Suassuna.

3.3 – O riso carnavalesco e a cultura popular em *A pedra do reino*

De acordo com o demonstrado no tópico anterior, é pertinente assinalar que a legitimação da cultura popular em *A pedra do reino* concretiza-se em virtude do projeto literário de Quaderna, cuja finalidade é a elaboração de uma “obra” que reúna, de maneira pretensamente “harmônica”, tanto os valores populares quanto os eruditos. Deste modo, frisamos que a combinação das diferentes vozes no interior romance é operada graças ao procedimento de carnavalização, que molda o discurso narrativo. Através deste recurso, vimos que muitas concepções difundidas pelas personagens representantes da elite culta brasileira (Clemente e Samuel) são postas “às avessas”, tendo, assim, os seus princípios questionados.

Todavia, é importante ponderar que a aproximação entre os princípios culturalmente antagônicos gera algumas tensões perceptíveis nos vários extratos do tecido romanesco. Idelette dos Santos (1999, p. 167) já evidenciou os problemas de se fazer coincidir em uma só obra duas tendências ideológicas opostas, quando examina o trabalho de transposição e reescritura ao qual Suassuna submete o texto popular, considerando tais procedimentos como o resultado da consciência da distância existente entre valores paradoxais. É interessante notar que, embora saiba do abismo que separa uma cultura da outra, o escritor paraibano não procure apagar ou atenuar a lacuna instaurada entre elas, mas, tende a valorizá-la, concebendo aquele vazio como o próprio espaço de sua criação literária.

De uma maneira geral, se destacarmos as seqüências narrativas em que o choque ocasionado pela familiarização de elementos antagônicos seja nítido, observamos que, amiúde, estas tensões são representadas desde uma perspectiva cômica e dotadas de uma ambivalência relativizante que, ao interrogar os valores em confronto, buscam inverter, através do riso, conceitos pré-estabelecidos pelas convenções, sejam elas estéticas, morais,

religiosas ou políticas. Suassuna ancora-se justamente nos impasses ocasionados pela tentativa de conciliação entre universos culturais distintos, atingindo o ponto de que as mesmas tensões possam ser interpretadas como estratégias fundamentais, destinadas a promover o questionamento de concepções ideológicas impostas como modelo a ser seguido, ou mesmo de determinadas formas artísticas já desgastadas pelo uso.

No âmbito destas proposições, considera-se a hipótese de que a distância suscitada pela incompatibilidade dos princípios eruditos e populares propicie a abertura de um espaço através do qual se manifesta o riso que, por emanar a cada instante na superfície textual do romance, pode ser visto como um dos fatores básicos do processo construtivo da obra. Assim sendo, o elemento cômico é evidenciado logo na caracterização do perfil das personagens atuantes na narrativa.

Anteriormente, enfatizamos a importância de Clemente e Samuel na construção de *A pedra do reino*, na medida em que ambos foram concebidos como os expoentes representativos da elite intelectual brasileira do século XIX e, por conseguinte, como os principais responsáveis pela introdução dos valores eruditos na diegese. No entanto, convém salientar que a construção destas personagens é norteadada por mecanismos paródicos que ressaltam a forma caricata e maniqueísta destas figuras. De um lado, encontra-se Clemente, um negro, anticlerical, comunista, revolucionário e defensor dos pobres e oprimidos pela sociedade. De outro, está Samuel, branco e fidalgo, um gentil-homem dos engenhos pernambucanos, integralista, fervorosamente adepto das idéias de Plínio Salgado e da doutrina da fé católica.

A dimensão cômica é instaurada na proporção em que estas diferenças sociais e ideológicas também acabam se estendendo para os seus comportamentos utilitários do dia-a-dia, seja na forma de como ambos se vestem, no tipo de relacionamento afetivo que cada qual mantém com suas parceiras, na escolha do nome de seus cavalos, ou até mesmo em suas

habilidades motoras, posto que Clemente é canhoto e Samuel, destro, atributos físicos que correspondem às suas respectivas posições políticas.

Colocado em um espaço intermediário, aparece Quaderna que, a exemplo de seus companheiros, não escapa a uma descrição tipificada. A flexibilidade característica de sua personalidade, revelada por sua vocação em unir polaridades extremas, e a megalomania, que o motiva a elaborar a obra “completa, modelar e de primeira classe” para se tornar “gênio da raça brasileira”, entre outras condutas relacionadas com a sua fé em um nacionalismo utópico, de acordo com o apontado anteriormente, já evidenciam uma representação caricata, respaldada na crítica ao seu posicionamento ideológico. Além disso, seus atos e costumes cotidianos, assim como os de Samuel e Clemente, afinam-se com as suas concepções enquanto intelectual, o que contribui para reforçar a atmosfera cômica que o define.

Toda esta feição tipificada, que marca a caracterização tanto física como psicológica dessas três figuras, pode ser concebida como recurso paródico destinado a promover, a partir de uma ótica irônica, o rebaixamento cômico das ações por elas executadas ao longo do relato. Desta forma, constatamos que, em função de suas diferentes posições ideológicas, na maioria das vezes este trio de personagens aparece na trama discutindo assuntos de natureza variada, em especial sobre questões literárias, como já enfatizado, que provocam desavenças contínuas.

Essa troca de ofensas é o primeiro sinal da tensão gerada pela tentativa de unificação de conceitos distintos, valendo como metáfora dos impactos ocasionados pelo choque entre diferentes ideais e maneiras de conceber o mundo. Isto posto, é válido verificar que estas divergências são enfatizadas, no decorrer da narrativa, exatamente porque são representadas de uma perspectiva irreverente, tal como verificamos no trecho abaixo:

Assim as brigas e as discussões entre os meus dois Mestres eram contínuas. Por causa do “Pastoril”, Samuel chamava Clemente de “A Mestra do Cordão Encarnado”. Clemente retrucava, chamando Samuel de “A Contra-Mestra do Cordão Azul”. Ambos, porém, terminaram desistindo da brincadeira, no dia em que descobriram que podiam, aí também, se unir contra mim: baseados num outro personagem do “Pastoril”, personagem que pertencia

ao mesmo tempo ao Cordão Azul e ao Encarnado (tendo até a roupagem divina nessas duas cores) — chamavam-me “A Diana Indecisa”, porque eu não me animava a aceitar totalmente nem o Comunismo de um nem o Integralismo do outro. (PR, 2005, p. 256).

O protagonista trata dos embates contínuos entre Samuel e Clemente, tomando como base as encenações do *Pastoril*, por meio do qual um visa afrontar o outro, tachando-se, mutuamente, pelas designações referentes às personagens interpretadas nesse folgado popular. Nota-se que nem Quaderna é poupado das injúrias, sendo ele também apelidado de “Diana Indecisa”, justamente por não concordar plenamente com as idéias de seus companheiros.

Sucintamente, podemos afirmar que este fragmento ilustra o esquema central de estruturação de *A pedra do reino*, pois condensa os elementos básicos que se refletem na superfície da tessitura narrativa. A princípio, esboça a tentativa de conciliação entre noções eruditas e populares, cuja representação é feita pela convivência de Quaderna, Clemente e Samuel em um mesmo ambiente. Além disso, dá ênfase a um dos pontos mais característicos da personalidade do cronista, ou seja, a tendência em permanecer na posição intermediária em relação aos seus dois mestres, com o intuito de harmonizar os entraves resultantes da postura radical de cada um deles. Contudo, o discurso do narrador deixa transparecer, quando revela, pelas brigas e insultos entre ambos os companheiros, as tensões que demarcam este procedimento de unificação entre os valores díspares. Envolvendo também todo este quadro de artifícios que sustenta o romance, evidencia-se o tom predominantemente cômico, gerado, sobretudo, pelo intento de ridicularização entre uma personagem e outra.

Ainda a propósito do fragmento transcrito, sobressai ali um detalhe fundamental, o fato de Samuel eleger como parâmetro para escarnecer Clemente, ou vice-versa, os componentes da encenação do *Pastoril*. A simples escolha de uma das expressões da cultura popular como objeto provocador das injúrias revela a atitude discriminada com que ambos os intelectuais encaram as manifestações populares da cultura brasileira. Neste sentido, é válido

tecer um exame do conjunto de idéias postuladas por Samuel e Clemente, para, assim, se perceber como a cultura popular é marginalizada pelas reflexões estéticas de ambas as figuras.

Destarte, aproximando-nos do ponto de vista de Samuel, verificamos que a organização de suas concepções ideológicas orienta-se por uma perspectiva eurocêntrica e aristocrática, calcada principalmente nos pressupostos regidos pelo patriarcado açucareiro de Pernambuco. O promotor somente valoriza como modelo cultural brasileiro aquele que fora incorporado pela classe dominante do Nordeste, a partir das relações estabelecidas com Portugal durante o período de colonização. Logo, em decorrência da ótica elitista, é possível compreender o motivo pelo qual o promotor tende a rejeitar todo tipo de produção artística, seja ela de cunho erudito ou popular, que se ocupe da representação do tema dos oprimidos e injustiçados. Desta forma, costuma tachar pejorativamente esta camada social como “ralé” e, ainda, qualifica como “cafre ou garofinha”, “literatura de beira-de-estrada” ou “mouraria” qualquer manifestação literária ou cultural produzida pelo povo.

No pólo extremo, temos Clemente, cujo ponto de vista com relação à literatura popular revela-se um pouco obscuro. Embora negue veementemente as “fidalguias” de Samuel, concedendo um privilégio especial às expressões artísticas populares do Nordeste, o seu posicionamento crítico apresenta uma contradição fundamental. Segundo o que já foi observado por Farias (2006, p. 336), o ideal estético desta personagem afirma-se, em especial, por seu caráter sociologizante, pois considera que cabe ao texto literário refletir a realidade cruel e miserável dos “humilhados e ofendidos”, o que configura uma visão reducionista da literatura.

Entretanto, é relevante notar que o potencial positivo de rebeldia manifestado por certas obras de temática popular – entre elas as *Obras do diabinho da mão furada* (1860-61), cuja autoria duvidosa é atribuída ao escritor Antonio José da Silva, *Memórias de Sargento de Milícias* (1854-55), de Manoel Antônio de Almeida, *Os Cangaceiros* (1914), de Carlos Dias

Fernandes –, as quais o filósofo menciona ao longo da narrativa, à guisa de ilustração para os seus ideais estéticos, converte-se em uma perspectiva negativa, quando a personagem propõe-se a examinar o trabalho artístico elaborado pelas próprias classes desfavorecidas.

Ao se debruçar, sobretudo, na análise da produção poética dos cantadores sertanejos e dos folhetos de cordel, considera-a como mecanismos de reduplicação da ideologia dominante e não como produto desmacarador das imposições sociais. Em sua linha de pensamento, é possível inferir a presença de um dualismo conceitual através do qual Clemente enquadra as modalidades artísticas do povo ou como reivindicatória ou como alienada. Em outras palavras, o filósofo distingue e valoriza apenas as obras que retratam os problemas sócio-econômicos da população brasileira e rejeita as que, portando um conteúdo supostamente alienado, contribuiriam para a reafirmação dos princípios regidos pelos estratos dominantes da hierarquia social.

De acordo com as colocações acima, compreendemos que ambas as personagens, responsáveis pela difusão da vertente erudita, que permeia tal narrativa, opõem-se, ao seu modo, às formas de expressão da cultura popular. No entanto, apesar das singularidades do ponto de vista de cada uma, ambas rechaçam a literatura de folhetos e romances de cordel, conforme constatamos com a passagem abaixo:

Apesar de todas essas grandezas, porém, Samuel e Clemente continuavam a me desprezar um pouco. Diziam que, apesar das lições que me davam, minha Literatura “era a mais misturada e de mau gosto do mundo”. Não me perdoavam a influência que eu continuava a receber dos “folhetos” e da convivência com os “bêbados, Cantadores e outros valdevinos”. Reclamavam contra os romances de safadeza do Visconde de Montalvão. E, mais do que tudo, contra o culto que meu Pai tinha a José de Alencar e que passara a mim: eu, tendo lido aos quinze anos, os heroísmos e cavalarias de Peri e Arnaldo Louredo, assim como as safadezas de alcova de Lucíola, fiquei fascinado e me tornei, também, devoto do autor de O Sertanejo, a quem Clemente e Samuel consideravam “um autor de segunda ordem”. (PR, 2005, p. 178).

Neste excerto, verifica-se que os dois mestres marginalizam e desprezam a Quaderna justamente por este ser um ávido apreciador dos folhetos e romances da literatura popular. A locução adversativa “apesar de”, com a qual o cronista introduz o parágrafo, assinala a oposição de ambos os intelectuais com relação ao seu gosto literário, ao qual denominavam

pejorativamente como “literatura mais misturada e de mau gosto do mundo”. Nota-se, portanto, que o narrador reproduz, de maneira indireta, as vozes de seus companheiros. Desta forma, o discurso de Quaderna conjuga em sua estruturação duas vozes diametralmente opostas à orientação do outro. A sua voz entra em conflito com a dos seus companheiros. Assim, a recuperação dos discursos de Clemente e de Samuel, na enunciação do cronista, processa-se de maneira irônica, pois os mesmos são revestidos por um novo acento capaz de rebaixá-los comicamente. Logo, o fascínio de Quaderna pelas produções populares contraria, de maneira bem humorada, o repúdio que ambos os mestres apresentam em relação à mesma expressão artística.

Em torno destas considerações, é importante perceber que, amiúde, os embates ideológicos são representados desde uma perspectiva irreverente, através da qual o riso emana como artifício subversor e, ao mesmo tempo, questionador dos discursos pré-estabelecidos ou de normas convencionalmente instituídas como esquemas a serem obedecidos. Neste fragmento, a dimensão cômica resulta principalmente do contraste assinalado entre a admiração de Quaderna pelos folhetos e pelas obras de José de Alencar e a interpretação negativa que os seus companheiros apresentam com relação a esta tradição cultural. O enfoque narrativo em primeira pessoa e o uso do discurso indireto também reiteram o humor da passagem, na medida em que é o próprio cronista que expõe aos leitores, a partir de uma posição distanciada, as críticas das quais era alvo.

Muitas passagens do romance deixam transparecer o relativismo do riso provocado pelas recorrentes tensões entre os valores eruditos e populares. Dentre elas, convém examinar a cena em que Quaderna pede a Clemente que este lhe dê algumas indicações bibliográficas que servissem de modelo para a elaboração da grande “obra da raça brasileira”. Entre as referências, o bacharel em direito recomenda ao cronista a leitura de *Os cangaceiros* (1914), “onde se traçam análises sociológicas magistrais sobre o fenômeno social do Cangaço, visto

ali como ‘resultado das injustiças do Capital’” (PR, 2005, p. 199). Sobre tais considerações, Samuel retruca:

— Basta! — interrompeu Samuel.— Só a enumeração já está me dando arrepios! [...] Isso tudo é “literatura de beira-de-estrada”, Clemente! Já que você vai aconselhar Quaderna nesse campo do romance, mande que ele leia *A renegada*, também de Carlos Dias Fernandes, mas cuja ação se passa em Olinda e no Recife, cidades do verdadeiro patriarcado brasileiro! (PR, 2005, p.199).

Verifica-se que o discurso do promotor é permeado por um matiz caricato, através do qual se evidencia a sua tentativa de rebaixar o ponto de vista de Clemente, considerando as indicações que este fornece ao narrador como “literatura de beira-de-estrada”. A propósito do comentário deste, o filósofo argumenta em seu favor:

— Se *Os Cangaceiros* é literatura de *beira-de-estrada*, *A Renegada* é literatura de alcova e safadeza da Zona da Mata, Samuel! Em *A Renegada*, a única coisa que me interessa é que se mostra, ali, o homossexualismo e certas formas de amor pervertido entre Emília Campos e seu marido, o velho impotente Desembargador Palma! Isso me interessa por dois motivos. Primeiro, mostra as chagas causadas pelo ócio dos ricos e pelo mofo das alcovas burguesas! Depois, porque os desviados sexuais são, no fundo, revoltados contra a sociedade! Eu, como revolucionário e adversário da Ordem, tenho horror à figura do “bom cidadão”, do homem de boa consciência, do “homem normal! A perversão sexual é uma forma de revolta! É verdade que um tanto inconseqüente, como também é inconseqüente a revolta do Cangaceiro! Mas de qualquer maneira, tanto o Cangaceiro como o homossexual são, no fundo, dois agentes da Revolução! (PR, 2005, p. 199-200).

A partir dos dois fragmentos, constatamos o embate gerado pelas divergências presentes nas teses literárias dos respectivos personagens. Assim, de um lado temos o fidalgo defendendo radicalmente a sua concepção aristocrática e eurocêntrica e, do outro, o filósofo que, por meio de uma fala exaltada, reproduz os clichês amiúde empregados nas elocuições revolucionárias, tais como *mostra as chagas, revoltados contra a sociedade, ócio dos ricos*, entre outras expressões que denotam a sua defesa ao espírito revolucionário e a completa aversão à classe burguesa.

Entretanto, além da recriação irônica da linguagem sociologizante e reducionista que impregna a concepção estética de Clemente, as idéias desta mesma personagem são, ainda, subvertidas, graças à personalidade irreverente de Quaderna, de acordo com o que constatamos a seguir:

— Agentes da Revolução, *no fundo*? — protestei.— O homossexual pode ser, o Cangaceiro não!

— Lá vêm as saídas de Almanaque! Quaderna, não estamos em Véspera de Reis não! Estou discutindo tese séria, que vai ficar registrada em nossas atas!

— Essa é boa! — defendi-me.— Diz que o homossexual é um revoltado no fundo, e quer se zangar porque eu acho graça! Você está falando sério, Clemente?

— Claro que estou! Quando o homossexual se recusa a aceitar os padrões morais da classe privilegiada, está, a seu modo, protestando, como o guerrilheiro, contra a ordem estabelecida!

— Tá, Clemente, com esta eu não contava! — disse eu, espantado. — Nunca pensei que dar o rabo fosse uma forma de guerrilha! Mas se você fosse fazer um romance, era assim que você faria? Era seguindo *Os Cangaceiros*, de Carlos Dias Fernandes, e mostrando a revolta desses guerrilheiros, juntamente com uma porção de homossexuais revoltados no fundo? (PR, 2005, p. 200).

Neste momento, a tensão estabelece-se pelo choque entre os princípios teóricos defendidos pelo filósofo e aqueles internalizados ao longo da formação de Quaderna, ou seja, os ligados às noções preservadas pela cultura popular. O deslocamento da locução adverbial “no fundo”, que de acordo com a fala de Clemente aparece entre vírgulas e antes do predicativo do sujeito (*os desviados sexuais são, no fundo, revoltados contra a sociedade!*), significando o mesmo que a expressão “na verdade”, quando colocada como complemento nominal do termo revoltado (“*o homossexual é um revoltado no fundo*”), da maneira como aparece na enunciação de Quaderna, tem o seu sentido modificado, permitindo uma dupla leitura interpretativa. Esta ambigüidade expressa na fala do narrador, além de representar o ponto de conflito entre as diferentes concepções ideológicas, desencadeia, ainda, a ruptura da suposta autoridade do pensamento do filósofo, na medida em que rompe, a partir de um enfoque jocoso, a rigidez de suas idéias. Desta forma, verificamos como o discurso de Quaderna, calcado nos valores sertanejos, é capaz de inverter o sentido da fala de Clemente, rebaixando-a ironicamente pelo recurso do riso.

Atentando para as implicações do elemento cômico na passagem examinada, é plausível constatar que o riso ali manifestado não se configura como um artifício que visa apenas promover o mero rebaixamento escarnecedor das reflexões teóricas de Clemente; antes, tal ruptura deve ser entendida, levando-se em conta todo o conjunto de concepções que regem o projeto literário de Quaderna – e de Ariano Suassuna –, como uma maneira de

festejar a mobilidade das convenções, ou de inverter a lógica interna dos discursos pré-estabelecidos. A partir destas considerações, podemos aproximar o tom burlesco emanado dos choques culturais entre as personagens de *A pedra do reino* com o próprio *riso carnavalesco*, tal como é focalizado por Mikhail Bakhtin:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos *riem*, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (1987, p. 10).

Segundo as teses bakhtinianas, o riso carnavalesco notabiliza-se por três aspectos em especial: seu caráter popular (já intrínseco ao espírito do carnaval), sua dimensão universal e sua ambivalência. Com base nestas proposições, o riso não deve ser compreendido como uma reação individual ou uma ridicularização pura e simples, mas, ao contrário, deve ser concebido por seu alegre relativismo, ao mesmo tempo regenerador e jocoso. Por sua ambivalência, é importante considerar que no ato do riso carnavalesco combinam-se, de modo simultâneo, a morte e o renascimento, a negação e a afirmação. Deste modo, a morte do “velho e acabado” implica no surgimento do “novo”, daí a sua essência criadora.

Cotejando o conceito de Bakhtin sobre o riso carnavalesco e a comicidade expressa no fragmento analisado, percebemos que o discurso de Quaderna é dotado de um alegre relativismo capaz de subverter o sentido das teses acadêmicas de Clemente e questionar os valores que se impõem como modelos inflexíveis. Entretanto, ao mesmo tempo em que interroga o ideal nacionalista do filósofo, sugere também, implicitamente, por meio da inversão da fala de Clemente, a elaboração de uma nova forma de representação literária da identidade nacional a partir do estabelecimento da própria irreverência popular.

A carnavalização pode ser demonstrada também em outras passagens da narrativa, nas quais o riso, produzido mediante a inversão irônica ou o rebaixamento cômico, faz dos choques produzidos pela tentativa de união entre culturas distintas, o espaço onde se processa

o questionamento e a dessacralização de normas e convenções, sejam elas de ordem estética, ou ideológicas.

No folheto XLII, intitulado *O duelo*, todo ele permeado pelo riso ambivalente, é possível constatar em um dos fragmentos da fala de Quaderna alguns elementos que revelam o procedimento carnavalesco:

— Professor Clemente! Doutor Samuel! Eu sei perfeitamente que vocês são dois grandes homens, formados, titulados e colocados muito acima de mim ou de qualquer outro aqui, pela cultura literária, pela importância política e pela hierarquia social! Mas, apesar de todas as diferenças, sendo um pouco mais moço e tendo sido alunos de ambos, adquiri também certos privilégios de amizade diante de vocês, principalmente, tenho cedido casas minhas para vocês morarem sem pagar um tostão. De modo que me acho com o direito de fazer um pedido a vocês. Vejam que até o dia de hoje, tenho concordado em fazer várias coisas contra minhas convicções, somente por causa da amizade pessoal e da admiração que tenho por vocês, a quem considero meus mestres de Política e Literatura! (PR, 2005, p. 289).

Como é possível constatar, desde uma perspectiva irônica, o narrador salienta os méritos e as honras de seus dois mestres, colocando-os acima de todos os homens de Taperoá justamente pela cultura literária, importância política e posição social. Em seguida, ancorando-se em uma falsa-modéstia, o protagonista assinala sua suposta inferioridade perante os dois companheiros pelo fato de ser mais jovem e ter sido aluno de ambos. Entretanto, esta postura desprivilegiada é logo invertida, quando ele ressalta o forte laço de amizade existente entre os três, exemplificando esta afeição com o fato de ter cedido, gratuitamente, as casas que herdara de sua Tia Filipa para os dois professores morarem. Esta consideração tecida pelo narrador já destrona Clemente e Samuel da posição elevada em que estão no início de sua fala, rebaixando-os a uma condição, senão igual, mais desfavorecida que a de Quaderna, pois revela o perfil oportunista daqueles ilustres pensadores da vila. Contudo, logo o narrador volta a reiterar, ironicamente, sua grande estima por ambos, preparando o terreno para um inusitado pedido:

— [...] Pois bem: Chegou o momento de vocês me pagarem na mesma moeda, atendendo a esse pedido meu! Vejam que estou aqui, participando de um acontecimento subversivo, pois é a honra ou a desonra do Chefe comunista brasileiro que vai se tratar! Apesar disso, ameaçado de ser preso hoje à tarde, aqui estou, por fidelidade a vocês! Vocês sabem como eu sou fascinado por todo Espetáculo que tem cavalos, bandeiras, punhais, batalhas, desfiles, cavalhadas, cavalarias e outros heroísmos! Pois o pedido que tenho a fazer a vocês, em nome da nossa amizade, é ligado a essas coisas!

— O que é? – disse Clemente, meio espantado por aquela minha tirada e assumindo um ar meio sobranceiro, meio solene, que foi logo imitado por Samuel.

Continuei:

— Eu trouxe, aqui, essas capas de Cavalhada, esses peitorais para os cavalos e essas mantas de anca, tudo do Cordão Azul e do Cordão Encarnado. Eu queria enfeitar os cavalos e vestir nós quatro de Cavaleiros! Assim, nosso ordálio-brasileiro fica muito mais bonito e muito mais heróico! (PR, 2005, p. 289).

Após deslocar Clemente e Samuel do pódio superior em que os havia posicionado nas primeiras palavras que mencionara, o narrador consuma uma espécie de chantagem emocional, na qual a “amizade” entre eles é enfatizada, ironicamente, como argumento para persuadir os seus dois mestres a acatarem o seu pedido. A estratégia adotada pelo narrador tem a sua eficácia enfatizada pelo recurso da cena, na qual a voz é delegada a Clemente. Assim, observa-se que a reação dos dois mestres é representada pelo discurso direto que, por apresentar de modo mais verossímil a conduta das personagens, acaba salientando a perspectiva cômica da situação relatada.

Desta forma, Quaderna pede – ou coage, de maneira sutil – aos seus amigos, veementemente contrários aos espetáculos populares, para se vestirem e enfeitarem os seus cavalos com os apetrechos de desfile das cavalhadas, com o fim de que o *ordálio-brasileiro* ficasse *muito mais bonito e muito mais heróico* (PR, 2005, p. 289). A solicitação é aceita e, neste momento, o narrador logra, simbolicamente, ao assentar em um mesmo patamar os valores eruditos e populares, inverter a ordem hierárquico-social convencionalmente estabelecida.

De acordo com Bakhtin (1987, p. 8), o carnaval opunha-se à tradição oficial por representar “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. Ora, no extrato que analisamos, a subversão de valores e a eliminação transitória das relações hierárquicas, representadas tanto pela aceitação do pedido de Quaderna como pela metamorfose de Clemente e Samuel ao se travestirem com os acessórios trazidos pelo cronista, configuram-se como eventos que assinalam a atmosfera carnavalesca que

recorrentemente paira sobre os pontos de tensões ocasionados pela fusão dos universos ideológicos distintos. Assim, pode-se afirmar que esta passagem retrata, de certa forma, a vitória das fantasias do cronista sobre as teses eruditas de ambos os professores. Em outros termos, podemos inferir que a carnavalização presente no evento examinado contribui para corroer com o riso a suposta “superioridade” hierárquico-social dos dois mestres, na medida em que valoriza, por sua vez, os aspectos literários integrantes do imaginário popular nordestino.

O sonho do narrador que, formalmente, aparece no desfecho do romance, configura-se como outra seqüência narrativa onde a rígida hierarquia das esferas dominantes é novamente invertida e relativizada. Nele, o narrador aparece sendo coroado como “gênio da raça brasileira”:

E chegava a última Embaixada que ainda estavam aguardando, a delegação de Doze membros do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, os quais, vestidos de Embaixadores mouros da “Nau Catarineta” e chefiados por Carlos Dias Fernandes e José Rodrigues de Carvalho, tinha solicitado a honra de, como conterrâneos, me levarem como Guarda-de-Honra, ao recinto do Conselho da Coroa, onde o Arcebispo da Paraíba iria me coroar. Magnificamente, vestido de Rei do “Auto dos Guerreiros”, eu me punha à frente dos Doze Pares do Reino da Paraíba, e era assim que fazia a minha entrada triunfal na Academia, onde já estavam os 24 anciões, vestidos de Príncipes do “Bumba-meu-Boi”. O Arcebispo da Paraíba, com um enorme chapéu de Guerreiro [...], vestia uma Opa amarela, semeada de cruzeiros azuis e sobre a qual pendia, para suas costas um manto vermelho, com Cruz e crescentes de ouro. Ele pegava uma Coroa de louros, cujas folhas eram de prata. Ia me coroar com ela, quando Rodrigues de Carvalho e Sylvio Romero – que eram estranhamente parecidos com João Melchíades e Lino Pedra-Verde – interrompiam, dizendo:
— Em nome dos Cantadores e do Reino, conjuro todos a coroar o nosso Rei com a Coroa de couro e prata do Sertão, trançada de espinhos de mandacaru e medalhada com folhas de ouro de Angico, Braúna e Pau-brasil! (PR, 2005, p. 741).

No fragmento transcrito, a cerimônia de coroação da Academia Brasileira de Letras é construída mediante o processo de carnavalização, acionado pela paródia. Neste ritual, nota-se que o narrador, anteriormente colocado à margem dos meios acadêmicos, é coroado pelos membros da elite culta de sua sociedade. Segundo Bakhtin (1981, p. 106), no carnaval, “coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas”. Desta forma, o coroamento do

protagonista pelos escritores e poetas consagrados já assinala a inversão carnavalesca operada na dimensão onírica da narrativa.

Além disso, a paródia perpassa os demais desdobramentos do sonho de Quaderna, imprimindo uma *alegre relatividade* aos procedimentos cerimoniais. Assim sendo, os elementos que integram a formalidade do ato de coroamento são todos revestidos por signos próprios das manifestações populares. É o que se pode constatar com as menções tecidas à “delegação de Doze membros do Instituto Histórico e Geográfico” e os “Doze Pares do Reino da Paraíba”, cuja alusão ao romance de “Carlos Magno e os doze pares de França” é evidente. Os trajes dos participantes, incluindo os do cronista – vestido de Rei do “Auto dos Guerreiros” – com suas cores vivas e brilhantes, remetendo aos espetáculos populares, recriam o espírito mágico do romanceiro popular, os quais visam romper com o dogmatismo dos uniformes de gala, normalmente utilizados pelos acadêmicos em ocasiões formais. Ainda no sonho, cabe ressaltar que escritores letrados, como José Rodrigues de Carvalho e Sílvio Romero, apresentam-se bastante parecidos com João-Melchíades e Lino Pedra-Verde, ambos considerados porta-vozes da literatura de cordel no romance. O procedimento de transcontextualização paródica pode ser observado também pela coroa oferecida ao narrador. Esta, ao invés de ser elaborada com pedras ou metais preciosos, é feita com “couro”, “espinhos de mandacaru”, folhas de “angico”, “braúna” e “pau-brasil”, o que possivelmente assinala a tentativa de se valorizar riquezas extraídas do próprio sertão nordestino.

Diante destas constatações, o sonho de Quaderna pode ser lido também como o auge da utopia quixotesca em *A pedra do reino*, pois revela o desejo do narrador pela instauração de uma nova ordem social que, organizada segundo leis diferentes da vida cotidiana, apresenta-se “mais bandeirosa e heróica” do que a sua realidade “rasa e cruel”. Logo, percebemos como os padrões dos rituais acadêmicos são ironicamente invertidos, quando misturados aos ideais cavaleirescos difundidos pela produção folhetesca. Na fantasia do

narrador, a fusão dos elementos extremos dá origem a uma situação excepcional, praticamente impossível de ser concretizada em sua vida “real”. Contudo, o *status* transitório do sonho já evidencia o posterior destronamento de Quaderna, que ao acordar, terá que se deparar novamente com o mundo “opressivo” que o cerca. Este destronamento é solidificado pelo início do seu relato, quando o cronista encontra-se preso na cadeia de Taperoá, aguardando as decisões da justiça sobre o inquérito em que está envolvido.

Com base nas análises acima, constatamos que o contínuo esforço para se sublimar e enaltecer as tradições folclóricas é um fator determinante no processo de elaboração de *A pedra do reino*. Neste sentido, os impactos ocasionados pelo procedimento de síntese de traços culturais antitéticos, ao serem carnavalizados, demonstram, na maioria das vezes, com relação aos aspectos ideológicos provenientes das expressões populares, um efeito de cumplicidade, enquanto que, por outro lado, tendem a dessacralizar ou interrogar as imposições doutrinárias da elite dominante.

Não é por acaso que, além das reflexões literárias, muitos outros discursos procedentes da classe erudita são recriados de maneira paródica ao longo da narrativa. Um exemplo eloqüente aparece no folheto XXX, *A filosofia do Penetral*, no qual Quaderna reproduz parodicamente as teses filosóficas de Clemente, empregando em sua edificação um vocabulário complexo que, por estar distante da “realidade” cotidiana popular nordestina, é propositalmente esvaziado de sentido. O episódio tem início quando o narrador pergunta ao mestre comunista qual era o significado do nome “penetral”. O filósofo lhe responde:

— Olhe, Quaderna, o “penetral” é de lascar! Ou você tem “a intuição do penetral” ou não tem intuição de nada! Basta que eu lhe diga “o penetral” é “a união do faraute com o insólito regalo”, motivo pelo qual abarca o faraute, a quadra do deferido, o trebelho da justa, o rodopelo, o torvo torvelim e a subjunção da relápsia!
 — [Quaderna] Danou-se! — exclamei, entusiasmado.— O penetral é tudo isso Clemente?
 (PR, 2005, p. 193).

Neste trecho, verificamos como as relações sintagmáticas das expressões formuladas por Clemente são herméticas e truncadas, o que ironicamente destituem-nas de um sentido

concreto. Podemos considerar o fato de que a sua elocução visa, mediante o emprego de uma linguagem de difícil compreensão, impressionar a Quaderna, transmitindo-lhe a sensação da suposta profundidade e importância de seus pensamentos. Desta forma, notamos que a intenção do professor é a de abalar o seu interlocutor, ao contrário de promover o esclarecimento de sua teoria.

É plausível considerar que este folheto transfigura parodicamente a tática empregada por pseudo-intelectuais pertencentes às classes dominantes, sejam pensadores ou políticos, os quais buscam manipular e comover a massa popular através da aparente complexidade e, portanto, da suposta “eficiência” de suas idéias. Com efeito, podemos assinalar que, nesta passagem, a representação satírica da “teoria do penetral” objetiva, a partir de uma focalização carnavalizada, a desconstrução deste tipo de estratégia de coersão social comumente aplicada às camadas populares pelas elites.

A linguagem eclesiástica é outra modalidade discursiva recriada e dessacralizada no interior da trama, igualmente, pela perspectiva carnavalesca. Uma passagem no folheto LXXX, denominado *O Roteiro do tesouro*, reproduz todas as normas instituídas pelo Excelentíssimo Senhor Arcebispo da Paraíba, as quais corroboram a nomeação do Doutor Pedro Gouveia, advogado que acompanhava o rapaz do cavalo branco em sua comitiva, como “Vidama do Cariri, Condestável e Rei d’Armas da Venerável Ordem do Templo de São Sebastião” (PR, 2005, p. 654). As funções atribuídas ao “vidama e condestável” aparecem transcritas sob a forma de artigos, em um documento oficial:

Artigo 8º — Ao Vidama e Consdestável compete distribuir títulos e condecorações por serviços prestados, sendo os nomes dos agraciados inscritos no Livro de Ouro e Nobiliário da Ordem, livro que, depois de aprovado e encerrado, será recolhido aos arquivos da Arquidiocese ad perpetuum rei memoriam.

(...)

Artigo 10º — O Vidama e Consdestável está autorizado, além disso, a mandar fazer pergaminhos contendo as Cartas Patentes e de Agradecimento, o que deve ser feito de modo artístico e seguindo o padrão anexo. (PR, 2005, p. 657).

O excerto é transcrito com formas verbais conjugadas no presente do indicativo, indicando a permanência e a atemporalidade do seu conteúdo, representa o tom impositivo e doutrinário da certidão que comprova o reconhecimento do Doutor Pedro Gouveia como o *Vidama e Condestável do Templo de São Sebastião*. Os artigos citados parodiam as especificidades do discurso jurídico, reproduzindo até mesmo as expressões em latim, o que asseguraria a validade e a rigidez de suas proposições. Contudo, a seriedade contida na enunciação do documento, é logo profanada em decorrência de um comentário tecido por Quaderna:

— “Está tudo muito bom, Doutor, mas uma coisa eu lhe digo: esse negócio de seu título ser de *Vidama* vai dar em galhofa, aqui em Taperoá!”

— “Nada disso!”— interveio Samuel. — “Não há motivo nenhum para galhofa, a não ser por parte dos ignorantes de sua marca, Quaderna!O título foi muito bem escolhido e está heraldicamente correto!”

— “Pode estar correto como esteja, mas eu conheço o Povo e sei que a primeira coisa que eles vão fazer é transformar o título. Vão dizer *a Vidama* do Cariri, ou a Mulher-Dama do Cariri ou coisa pior ainda!Por isso, por segurança, acho melhor, ou o senhor publicar o nome como *O Vidamo*, ou então usar somente o nome de *Condestável!*” (PR, 2005, p. 658-659).

Na ocasião, o nome de “vidama”, austeramente definido e regulamentado pelos autos oficiais, é concebido por Quaderna, exímio conhecedor das lógicas internas dos valores populares sertanejos, como um alvo passível de escarnecimentos por parte do povo, supondo que “a primeira coisa que iriam fazer era transformar o título”, exatamente, por conta de sua terminação em “dama”, substantivo que, na língua portuguesa, é relativo ao gênero feminino e, por isso, considerado, pelo protagonista, como fator desencadeante de *galhofas* e *burlas*. Constatamos, mais uma vez, como a paródia atua na inversão dos padrões impostos pela classe dominante, destronando-a de seu posto autoritário mediante o estabelecimento do relativismo do riso popular.

As tensões geradas pela tentativa de fusão entre os princípios eruditos e populares são visualizadas também nas gravuras que integram o romance. No já citado folheto *O Duelo* (PR, 2005, p. 298), encontra-se uma ilustração peculiar, que representa, de maneira jocosa, o episódio do embate travado entre Clemente e Samuel:



O DUELO

Conforme é possível observar, as pretensões estéticas perseguidas pelo narrador aparecem retratadas na presente imagem. Nela, aparecem os quatro naipes do baralho, elementos que refletem a tendência de Quaderna em unificar as concepções opostas. Além disso, a simetria da figura revela a justaposição dos elementos extremos. Assim do lado direito, constata-se a representação de Clemente, e do esquerdo, a de Samuel. Nota-se ainda que gravura reproduz, por meio de uma linguagem não verbal, a concretização do desejo do cronista, uma vez que os dois mestres aparecem montados em seus respectivos cavalos e vestidos com as capas das cavalhadas. A tensão da imagem é manifestada pela presença de um utensílio de uso doméstico que, desviado de sua função habitual, é elevado à condição de arma bélica. Logo, verifica-se que a seriedade e a nobreza inerente ao ato de duelar são parodicamente subvertidas mediante o processo de carnavalização, o qual pode ser claramente exemplificado pela substituição da lança e da espada por dois penicos, objetos associados com o “baixo” escatológico. Assim, o impacto causado pela troca das armas na imagem demonstra como as convenções são alegremente relativizadas, também, no nível plástico do romance.

A carnavalização aparece ainda modelando a composição de outras ilustrações constituintes da estrutura narrativa, como por exemplo, a segunda gravura feita por Taparica

sobre as pedras do reino (1), localizada no folheto XXIII, além das representações dos escudos de Samuel (2), Clemente (3) e Quaderna (4), situadas no folheto *Roteiro do Tesouro*²¹ (PR, 2005, p. 653-688). Os traços que as integram, revelam, além da presença do sincretismo de elementos iconográficos, a ocorrência de deslocamento dos signos da heráldica que, de acordo com as figuras, são transpostos da nobreza para um contexto sócio-cultural popular, onde passam a incorporar as cores locais.

Desta forma, o rei da gravura confeccionada pelo irmão do narrador aparece retratado à moda sertaneja, com o seu chapéu de couro de vaqueiro e o seu manto enfeitado pela cruz e pela lua crescente, respectivamente, símbolos da cristandade e do Islã. É importante enfatizar que a combinação entre os aspectos religiosos opostos remete à base do “catolicismo-sertanejo”, religião que, ficcionalmente fundada por Quaderna, é edificada a partir da fusão de ambas as crenças, o que assinala mais uma das *mesálliances* carnavalescas recorrentes na narrativa.

Com relação aos escudos das três personagens, esses também são compostos por animais representativos da fauna brasileira, como o veado, a onça e a anta, e por símbolos também herdados da tradição peninsular, tal como se observa com a presença das cruzes, no brasão de Samuel; das estrelas no de Clemente e das flores-de-liz, no de Quaderna. Esta transcontextualização contribui para a inserção de uma irreverência popular essencial, para promover a ruptura da rigidez hierárquica dos traços nobres que confluem na obra.

A partir dos extratos examinados, é possível constatar, portanto, como o impacto provocado pelo livre contato familiar dos aspectos populares e eruditos em um mesmo contexto ficcional, é focalizado desde uma perspectiva cômica, através do qual o riso ambivalente, produzido pelo mecanismo de carnavalização, é manifestado na superfície das

²¹ Anexadas no final do capítulo.

diversas camadas textuais, contribuindo para a relativização dos discursos consagrados pelas elites dominantes da sociedade.

Entretanto, considerando a estrutura dicotômica da narrativa, convém frisar que, nela, os componentes do romanceiro popular parecem funcionar como paradigmas capazes de romper a suposta rigidez dos enunciados acadêmicos. Como vimos anteriormente, os fundamentos ideológicos subjacentes à literatura de cordel – dentre eles, a postura conservadora da fé católica e o seu código moral, bem como o apreço em relação às atitudes astuciosas (dos quengos) concebidas como meio de sobrevivência e de libertação pessoal das opressões sociais, entre outros – exercem profunda influência na mentalidade do narrador, orientando a sua percepção de mundo. Neste sentido, com base nas passagens analisadas, averiguamos que é sempre em virtude de um comentário ou uma ação realizada por Quaderna que, tanto as concepções quanto os discursos proferidos desde as esferas do poder são invertidos ou até mesmo corroídos pelo riso.

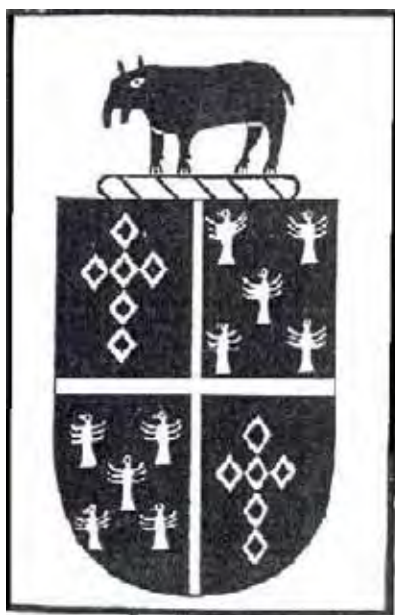
Em decorrência destas colocações, pode-se assinalar que o discurso narrativo de *A pedra do reino*, ao mesmo tempo em que coloca “às avessas” os valores legitimados pelas instituições sociais, parece preservar e até enaltecer os aspectos da cultura popular. Assim sendo, nota-se que a conservação e a reinvenção dos elementos folhetescos no tecido romanesco parece responder aos anseios perseguidos pela estética armorial. Esta afirmação é sustentada pela própria linguagem do romance que, apresentando-se como uma nova abordagem de representação artística, reflete em sua forma a tentativa de valorização das expressões populares, à medida que tende a ampliar a dimensão poética desses substratos, imprimindo-lhes um status mais universal e plurissignificativo, com vistas à criação de uma forma alternativa de “arte brasileira”, pretensamente “livre” das arbitrariedades cultuadas pela sociedade capitalista burguesa do século XX.

Figura 1 - A segunda gravura feita por Taparica sobre as pedras do reino:



SEGUNDA GRAVURA FEITA POR TAPARICA SOBRE AS PEDRAS DO REINO E COM MEU BISAVÔ APROXIMADO, TUDO A PARTIR DO DESENHO DO PADRE, VÊ-SE, PERFEITAMENTE, COM ABSOLUTO RIGOR HISTÓRICO, A COROA DOS QUADERNAS, MONTADA SOBRE UM CHAPÉU DE COURO.

Figura 2 – Representação do escudo de Samuel:



ESCUDO DE ARMAS DO DOUTOR SAMUEL WAN D'ERNES.

Figura 3 – Representação do escudo de Clemente:



ESCUDO DO BACHAREL CLEMENTE HARÁ DE RAVESCO ANVÉRSIO.

Figura 4 – Representação do escudo de Quaderna:



ESCUDO DE ARMAS DE DOM PEDRO DINIS QUADERNA 12º CONDE DA PEDRA DO REINO E 7º REI DO QUINTO IMPÉRIO E DO QUINTO NAPE DO SETE-ESTRELO DO ESCORPIÃO.

Considerações finais

Defensor de idéias artísticas bastante singulares e polêmicas, Ariano Suassuna – também fundador e coordenador do Movimento Armorial – pretende criar uma nova forma de representação que, extraída dos substratos populares da nossa cultura e edificada com o auxílio de procedimentos estéticos aprimorados, logre reinventar os valores tidos como “autenticamente” nacionais, edificando, assim, aquele que seria o modelo para uma nova arte brasileira, mais “universal e erudita”. Neste sentido, a proposta para este trabalho surge em função da notável influência que o romanceiro popular nordestino exerce sobre as produções literárias do escritor paraibano, podendo, inclusive, ser concebido como uma das fontes inspiradoras de suas obras.

O exame de *A pedra do reino* revela a presença de um discurso narrativo fundamentalmente polifônico que busca dar forma aos pressupostos estéticos perseguidos pela arte armorial. Observamos que a construção do romance está assentada sobre uma base dicotômica, na qual elementos díspares, tais como o popular e o erudito, o regional e o universal, o sublime e o grotesco, aparecem confluindo em uma zona de livre contato familiar, dialogando entre si ou gerando tensões que se manifestam ao longo da tessitura romanesca. A composição híbrida da narrativa evidencia uma forma de expressão que, por meio da legitimação dos aspectos da cultura popular, é capaz tanto de universalizar a imagem do sertão nordestino, representada desde uma ótica mítica e romântica, quanto de refletir uma postura ideológica mais conservadora, que se mostra resistente às imposições advindas da sociedade burguesa do século XX.

Dentro destas considerações, o estudo procurou analisar como se dá o processo de recriação e valorização dos aspectos da literatura de cordel recorrentes na estrutura de *A pedra do reino*. Em termos gerais, notamos que esses elementos não se restringem apenas às

citações, literais ou livremente modificadas, de fragmentos de textos populares. Assim pudemos constatar o influxo desses substratos também diluído nas demais camadas da narrativa, em que aparecem recriados parodicamente, desde um distanciamento crítico, essencial para imprimir-lhes novos significados e adaptá-los ao universo narrativo.

A princípio, averiguamos que a leitura paródica do romanceiro popular nordestino é motivada graças à lógica interna da obra. Esta, por sua vez, apresenta uma coerente articulação entre os seus elementos constitutivos, dentre eles os extratos temporais, o espaço, a atuação das personagens e principalmente o foco narrativo em primeira pessoa, organização que configura um contexto verossímil para a reinvenção do cordel em seus diversos níveis.

De acordo com a disposição do tecido romanescos, verificamos que os elementos populares são introduzidos e reduplicados na narrativa, em decorrência da ação de duas personagens, Tia Filipa e João Melchíades, responsáveis por ensinar ao narrador Quaderna, durante a sua infância, os diferentes valores da cultura popular do Nordeste. As experiências aprendidas pelo protagonista contaminam de maneira indelével a sua mentalidade, influenciando o seu modo de perceber o mundo. É por conta deste influxo e do privilégio concedido a um narrador-personagem que os aspectos da literatura de cordel rompem os limites do plano temático, estendendo-se aos demais níveis da obra, perpassando a superfície semântica, plástica, até, enfim, manifestar-se formalmente nos seus contornos gráficos.

Contudo, quando transpostos para o romance, esses substratos são submetidos a um processo de “refuncionalização” por meio do qual passam a desempenhar novos papéis na trama, atingindo um *status* plurissignificativo. Logo, observamos que este mecanismo paródico é subsidiado principalmente pela ironia e pelo humor, recursos capazes de propiciar o distanciamento crítico necessário para ampliar as dimensões poéticas dos elementos folhetescos.

Desta forma, analisamos os efeitos estéticos produzidos pela reinvenção da essência temática contida nos ciclos dos folhetos. Em síntese, notamos que a transcontextualização dos romances “cangaceiros e cavalarianos”, atravessados pelo matiz da literatura medieval, incide sobre a transfiguração da realidade cotidiana e histórica do sertão, interpretando-a desde uma perspectiva mais romântica e mitificada que a afasta das representações regionalistas da década de 30; a recriação paródica dos folhetos de “quengadas e estradeirices”, aos quais o narrador une com os de “safadezas e putarias”, igualmente exercem uma singular importância sobre a formação da personalidade astuciosa de Quaderna que, ao se refletir nos diversos estratos narrativos, conseqüentemente, acaba favorecendo tanto a ativação da metalinguagem no decurso da trama, quanto a própria composição helicoidal da obra, entendida como resolução estética que internaliza, na forma literária, as espertezas e o oportunismo do cronista; a reinvenção dos poemas de “profecia e assombração” também se destaca por sustentar a perspectiva mística e trágica do enredo; e, por fim, vimos que a fragmentação das fórmulas oriundas dos “romances de amor” auxiliam na manutenção do clima de mistério que envolve o nebuloso relato de Quaderna.

Além da recriação dos ciclos temáticos, apontamos ainda os efeitos produzidos pela reduplicação paródica dos sentidos atribuídos ao termo “castelo”, a partir do qual respaldamos a análise dos demais traços folhescos recorrentes na narrativa, dentre eles: os elementos paratextuais que moldam o romance, tais como a explicação introdutória, a divisão em “folhetos”, o mecanismo da dupla-titulação e a invocação à divindade protetora dos poetas populares; a incidência, no nível semântico, de expressões e vocábulos que remetem à oralidade presente nessas composições; e as xilogravuras que, como vimos, são essenciais para ironizar a autenticidade das certidões historiográficas, além de se instituírem como o espaço onde se processa a concretização do próprio imaginário do narrador, estando portanto profundamente integradas à trama.

Entretanto, a estrutura polifônica de *A pedra do reino*, levou-nos a examinar a relação estabelecida entre os substratos do cordel anteriormente analisados, com as demais vozes existentes no interior do tecido romanesco. Destarte, constatamos que o procedimento de carnavalização, subjacente à construção de toda a obra, sobressai-se como uma das estratégias fundamentais capaz de agenciar a integração entre os valores dicotômicos que configuram a narrativa. Logo, é através deste mecanismo poético acionado principalmente pela paródia que muitas convenções hierárquicas, estabelecidas desde o domínio das esferas artísticas às formulações discursivas sócio-culturais, são relativizadas e colocadas “às avessas” no romance.

Para se compreender o processo de unificação do popular e do erudito na diegese, detivemo-nos no exame de um relevante argumento ficcional, isto é, o projeto literário perseguido pelo narrador. Constatamos que é por meio do ideal de Quaderna que os elementos do cordel são legitimados e valorizados na narrativa. De acordo com o observado, isto se dá porque a fusão dos aspectos da cultura popular com os discursos acadêmicos promove uma espécie de desarticulação dos limites que separam ambos os universos ideológicos.

Neste ponto, evidenciamos os efeitos produzidos pelo discurso metalingüístico que perpassa a obra, conferindo sustentação às inúmeras discussões teóricas e reflexões críticas acerca da arte literária, empreendidas no decurso da diegese. Considerada o cerne do procedimento paródico de *A pedra do reino*, observamos que a auto-reflexividade favorece, em uma primeira instância, a recriação paródica das convenções artísticas pré-estabelecidas. Deste modo, notamos que as facetas de diferentes concepções estéticas vão sendo recuperadas na estrutura narrativa por meio de uma focalização irônica, a partir da qual são reinterpretadas com um distanciamento crítico. Assim, o resgate de diversos pressupostos literários apresenta-se, em *A pedra do reino*, como uma alternativa para a especulação da

“arbitrariedade” das próprias formulações artísticas, dentre elas, aquelas que tendem a separar, de modo rígido, valores como o popular e o erudito.

Cabe ressaltar ainda que a auto-reflexividade notabiliza-se por deixar transparecer os procedimentos literários empregados na elaboração da obra. Em torno destas constatações, verificamos que a metalinguagem produz um efeito parecido ao “jogo de espelhos”, por meio do qual a matéria narrada parece se refletir na estrutura da obra em si, criando-se a ilusão de se ter o romance dentro do romance, *A pedra do reino* dentro de *A pedra do reino*. Como vimos, este mecanismo de “espelhamento” termina por revelar o caráter ficcional da literatura, entendida, portanto, como produto discursivo, resultante do trabalho com a linguagem poética. Esta auto-consciência, por sua vez, não deixa de se configurar como mais uma forma de se questionar o convencionalismo artístico.

E, finalmente, procuramos examinar as tensões geradas pela conciliação das diferentes tendências ideológicas em um mesmo contexto ficcional. Neste ponto, ressaltamos o papel subversor do riso carnavalesco que, eclodindo na superfície textual, focaliza desde uma perspectiva cômica os choques provocados pela fusão de elementos díspares. Em meio ao procedimento de carnavalização, que modela a narrativa, enfatizamos como a recriação dos traços advindos do romanceiro popular, ao serem justapostos aos discursos das elites dominantes, pode funcionar como uma espécie de paradigma capaz de romper a suposta rigidez dos enunciados acadêmicos.

Assim, é possível assinalar que a constante profanação das formulações discursivas promulgadas pelas classes dirigentes ou consagradas pelo cânone literário revela-se como um dos mecanismos empenhados a endossar o valor estético dos traços da literatura de cordel inseridos na narrativa. Neste sentido, a composição híbrida do romance também responde aos objetivos perseguidos pela arte armorial, no que diz respeito ao desejo de se criar uma nova forma de expressão que, enaltecendo os aspectos populares, seja capaz de promover a

ressignificação do espaço sertanejo, à medida que subverte as “artificialidades” das convenções sejam elas artísticas, políticas, éticas ou religiosas.

Diante destas constatações, é possível entrever como o material-bruto advindo da cultura popular nordestina, ao ter o seu escopo pragmático estendido em decorrência dos procedimentos de paródia e carnavalização, intrínsecos à edificação da narrativa, parece ter sido lapidado de modo semelhante a uma pedra preciosa, para enfim, enriquecer, com o brilho de sua beleza, o universo multifacetado de *A pedra do reino*.

Referências

1. CORPUS DE ANÁLISE

SUASSUNA, Ariano. *Romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

2. OBRAS LITERÁRIAS, TEXTOS TEÓRICOS, CRÍTICOS E HISTORIOGRÁFICOS

ABREU, Capistrano de. Nota preliminar III. In: SALVADOR, Frei Vicente de. *História do Brasil, 1500-1627*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1954, p. 19-28.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

ALENCAR, José de. *O sertanejo*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

ALMEIDA, Átila. *Notas sobre a poesia popular*. Campina Grande, Paraíba, nov/1984.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

ALMEIDA, Mauro W. Barbosa de. *Folhetos: a literatura de cordel no NE brasileiro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sérias da Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1979.

AZEVEDO, Silvia Maria. *Brasil em imagem: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. Tese de Livre-Docência apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP. Assis, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoievski*. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 1895-1975*. Tradução de: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. da UNB, 1987.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de: Aurora Fornoni Bernardini. et al. São Paulo: Ed. da Unesp, 1988.

BAROJA, Julio Caro. Ensayo sobre la literatura de cordel. In: *Revista do Ocidente*. Madrid, s/ed., 1959.

- BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.
- CAMPOS, Maximiano. Posfácio. In: SUASSUNA, Ariano. *O Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.
- CASCUDO, Luis Câmara. *Cinco livros do povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- _____. *Literatura Oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.
- _____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CAVALCANTI PROENÇA, Ivan. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Ed. Imago. 1976.
- CAVALCANTI PROENÇA, Manoel. *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1964.
- DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial 1970/76*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: *Literatura Popular em Verso: Estudos*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura /Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, tomo I.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: Espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2006.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patrono político brasileiro*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1977, 2 v.
- FERNANDES, Carlos Dias. *Os cangaceiros*. 2. ed. Patos: Fundação Ernani Satyro, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 6. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de pesquisa sociais. 1976.
- _____. *Casa-grande e senzala*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GUERRA, José Augusto. O mundo mágico e poético de Ariano Suassuna. In: *Cultura*, Brasília, MEC, 3, jul-set., 1971, p. 96-102.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa. Edições 70, 1985

LESSA, Orígenes. Literatura popular em verso. In: *Anhembi*. São Paulo. ano VI, v. XXI, n 61-63, dez. 1955, p. 60 - 83.

LIND, Georg Rudolf. Ariano Suassuna: romancista. In: *Colóquio in Letras*. Lisboa. n. 17, Janeiro, 1974.

LOPES, Carolina. *Xilogravura*. Disponível em: <www.teatrodocordel.com.br/xilogravuras.htm>. Acessado em 20/08/2008.

LÚKACS, Georg. O romance como epopéia burguesa. In: *Revista Ensaio* ad hominen. nº 1, tomo II. Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e edições ad hominem, 1999. p. 87-117.

MARINHEIRO, Elisabeth. *A intertextualidade das formas simples: aplicada ao romance d'A pedra do reino, de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica. 1977.

MATOS, Geraldo da Costa. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Juiz de Fora: ESDEVA, 1988.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. Romancero hispanico. In: *Romanceiro geral do povo protuguês*. Lisboa: Sociedade Tipográfica Primorosa ltda., 1964. p. XVIII- XX.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Na confluência das formas: O discurso polifônico de Quaderna/Suassuna*. São Paulo: Clíper, 1997.

NOGUEIRA, Maria Lopes de. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a Universalidade da Cultura*. São Paulo: Palas Atena, 2002.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Ed. Olho d'água, 1992.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2. ed. São Paulo, Alfa-Omega, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Situação de Ariano Suassuna*. In: SUASSUNA, Ariano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SANTOS, Idelette Muzart F. dos. *Le roman de chevalerie et son interpretation par un écrivain brésilien contemporain – A pedra do Reino, de Ariano Suassuna*. Mémoire de maîtrise, Paris: Univ. Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1974.

_____. Uma epopéia do sertão. In: SUASSUNA, Ariano. *História d'O Rei degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romançal brasileira – Ao sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento armorial*. Campinas, São Paulo: Ed. UNICAMP, 1999.

SALVADOR, Frei Vicente de. *História do Brasil, 1500-1627*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

SILVA, Antonio José da. Obras do diabinho da mão furada. In: _____. *Obras completa de José Antônio da Silva* (o Judeu). v. 4. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1958.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Milart, 2005.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de Cordel*. Petrópolis, Vozes, 1976.

SUASSUNA, Ariano. *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Tese de Livre Docência. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1976.

_____. A visão mágica de Ariano Suassuna (o Auto da Compadecida). In: *Jornal correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 de set. 1971.

_____. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1974.

_____. Depoimento. In: SUASSUNA, Ariano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 162 -195.

_____. *Iniciação à estética*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 3. ed. v.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Ed. Landy, 2002.

VASSALO, Lígia. *O Sertão medieval: Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 222.