UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Faculdade de Ciências e Letras

Metaficção e História na espiral narrativa de Ariano Suassuna: leitura poético-alegórica do Romance da Pedra do Reino

Eguimar Simões Vogado

Araraquara

2008

EGUIMAR SIMÕES VOGADO

Metaficção e História na espiral narrativa de Ariano Suassuna: leitura poético-alegórica do Romance da Pedra do Reino

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP, para obtenção do título de doutor.

Orientadora:
Profª. Karin Volobuef

Araraquara

2008

Para Lucinha e Nara,

Lo único que sabe o sospecha el escritor, el viajero, el amante, es que está siendo impulsado hacia un territorio donde no van a servirle sus normas usuales, y que valdrá la pena su temeridad en la medida en que descubra cosas que no pudo imaginar, no sólo paisajes o ciudades exteriores, sino galerías íntimas de su propia conciencia, islas vírgenes de su imaginacion y de su mirada, incluso de su piel.

(Antonio Muñoz Molina, *Córdoba de los omeyas)*

"*…eu devia era tratar o assunto de meu pai, sossegar sua morte. Enquanto eu não despedisse dele de boa maneira, a minha vida seria um indesatável novelo.*"

(Mia Couto, *Terra Sonâmbula*)

Resumo:

Nossa pesquisa sobre o Romance da Pedra do Reino, de Ariano Suassuna, teve como ponto de partida a constatação da ocorrência de dois fenômenos literários que funcionam como zona de transição entre duas instâncias narrativas. O primeiro é a circularidade da narrativa que se dá de maneira imperfeita, isto é, ela não se completa devido à ausência dos acontecimentos que antecedem a condição presente do protagonista e narrador. Mais que isso, no entanto, é a percepção de que a evolução dos fatos dá conta de um processo psicológico que mais afasta do que aproxima o protagonista de sua condição atual. Ao lado de ser imperfeita, portanto, a obra é antes espiralóide que circular, expondo um nítido afastamento entre o narrador que recorda e ele próprio enquanto agente central de sua memória. O segundo recurso utilizado pelo autor é o chamado efeito abissal, capaz de estreitar a distância entre o narrador e uma segunda instância narrativa, que ora denominamos o autor implícito, expressão tomada por empréstimo a Todorov, ora como "a instância poética", o "duplo do narrador" ou, simplesmente, "o outro".
Nessa zona de transição verificamos que, ao lado da narrativa de aspecto linear, ocorre uma segunda, de caráter poético, que utiliza a alegoria como meio de expressão e que, contrariamente ao que acontece com aquela, apresenta uma forma perfeita. Nossa pesquisa revelou que os três gêneros literários presentes na narrativa, a epopéia, a tragédia e a narrativa poética não são apenas paralelos, mas confluentes. Nessa confluência, torna-se evidente o processo de auto-superação experimentado pelo Poeta que revela, assim, o sentido alquímico e nietzscheano de sua visão poético-sebastianista.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, *Romance da Pedra do Reino*, narrador, Literatura e História, metaficção, sertão, alegoria.

Abstract

Our analysis of the novel "Romance da Pedra do Reino", by Ariano Suassuna (1971), is build on the idea that the book is made of a transition area that links two narrative instances together.

The first one is the narrative in its circular movement organized in a stressed way because of the fact that the reader is left without knowing the previous facts that precede the protagonist's present condition. More than that, however, is the perception that the sequence of facts gives rise to a psychological process that rather puts the protagonist away from his actual condition than make him face it.

As a matter of fact, the novel could be said to be imperfect, non-finished, as well as having a spiral form instead of a circular one. At the same time, the fable shows us a growing distance between the narrator that reminds his past and the protagonist of these events in which he himself plays the leading role.

The second resource got by the author is so called "abissal effect" that brings the narrator closer to the second narrative instance, sometimes known as the "implicit author", as we see being used by Todorov, whereas other researchers call it "the poetical instance" and also the "doubled narrator" or simply "the other".

In this transition zone we can recognize a linear narrative as well as a second narrative with poetical feature that expresses itself by allegoric motives and a perfect form.

Our research assumes that the novel is indebted to three literary genres, namely epopee, tragedy and lyrical novel, and that the three arrange themselves not as parallels, but as convergent streams. By looking close to this confluence between them we can clearly see the poet overcoming his self and revealing his Nietzschean and his poetical-sebastianistic point of view.

Keywords: Ariano Suassuna, Romance da Pedra do Reino, narrator, Literature and History, metafiction, sertão, allegoric fiction.

SUMÁRIO

Introdução	14
Cap. 1 – A Epopéia	25
Cap. 2 – O efeito abissal e a alegoria	39
Cap. 3 – Reino e romance	42
Cap. 4 – Romance, sangue e reino	47
Cap. 5 – A narrativa poética	52
Cap. 6 – A epopéia paraibana	69
Cap. 7 – As instâncias narrativas	110
Cap. 8 – O universo alegórico de Ariano Suassuna	114
Cap. 9 – A estrutura circular	140
Cap. 10 – O sacrifício	153
Cap. 11 – Memória popular	158
Conclusão	168
Referências	174

INTRODUÇÃO

A pesquisa que realizamos sobre o *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, passou por diferentes etapas que, por vezes, pareceram ter emitido os sinais favoráveis para sua conclusão. Ocorre que, quando pensávamos em ter atingido os pontos essenciais da obra, outros elementos surgiam e nos levavam a reavaliar o que tínhamos feito até então.

No início, a narrativa nos levou a relevar a presença da cultura popular como o ponto central da obra. No entanto, logo percebemos que, apesar de importante e muito destacada no corpo da narrativa de Suassuna, a arte popular era antes um recurso de que o autor lançara mão para ambientar e construir sua obra dentro do conceito de cultura armorial, para o qual o livro realiza o que poderíamos definir como um discurso metalingüístico com propósito de difusão de seu ideário e *modus faciendi*.

Contrariando nosso entendimento inicial, pudemos verificar que, ao lado de buscar subsídios na cultura popular do Nordeste, o autor fez uso também de recursos outros mais afeitos à produção tradicional de obras literárias mais refinadas e de significativa sofisticação e elaboração. Pudemos constatar a presença de uma linguagem poética que aproxima a narrativa do essencial da obra de José de Alencar.

Ao lado disso, pôde-se constatar ainda a ocorrência do fantástico, além de inúmeras paisagens arranjadas à semelhança da arrumação cênica teatral. A temática aparentemente simples do início foi adquirindo contornos diferentes à medida que considerávamos tais aspectos incorporados à narrativa. Dentro dessa realidade literária, a utilização da *mise-en abîme* foi mais um recurso de que se valeu o autor para garantir à obra uma solução lúdica, oferecendo ao leitor uma espécie de jogo, de desafio.

Percebemos que havia certo sentido velado, que nossa leitura até então não havia dado conta de compreender. Ocorreu-nos que o mistério poderia estar ligado à elaboração, a que se propõe o narrador, de uma epopéia à semelhança dos grandes feitos literários do passado, considerando aí obras como o *Velho Testamento*, a épica de Homero, a *Eneida* de Virgílio, o *Gilgamesh*, a *Canção de Rolando*, o *El Cid*, e até mesmo narrativas mais atuais de feitos

ocorridos em solo nacional, como a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

Ao lado dessa hipótese, havia que considerar também os feitos e passagens históricos como a saga maometana no norte da África e na Península Ibérica, a história de Carlos Magno no 'sertão' europeu, a disputa entre cristãos e muçulmanos, o drama dos judeus perseguidos pela Inquisição, a construção da nacionalidade européia a partir da transição da tradição oral para a construção da linguagem escrita, tendo por base a experiência popular e a vivência de diferentes intervenções lingüísticas, a partir do domínio romano e da mistura de falares que amalgamou as línguas originais dos povos europeus com o latim vulgar falado pelos soldados romanos.

Discute-se a formação da identidade nacional, resultando dessa discussão um olhar diferenciado sobre o sertão nordestino, reconhecido pelo autor como uma espécie de nação que permanece isolada, alheia ao processo de desenvolvimento que aproxima os grandes centros urbanos nacionais do mundo moderno – aí considerando principalmente a Europa e os Estados Unidos. Por essa razão, a narrativa acaba por enveredar por uma região de grande complexidade, trazendo à baila os motivos nacionais da construção epopéica e contrapondo o conceito de sertão à idéia corrente produzida nos grandes centros urbanos que procuram associá-lo ao atraso e, de certa forma, responsabilizando-o por tudo que ocorre de ruim em solo nacional.

Sem querer, aparentemente ao menos, provocar celeumas a respeito da avaliação cristalizada que leva em conta somente a miséria e o sofrimento do povo e da região sertanejos, o autor ressalta nas páginas do romance aspectos da cultura regional que podem servir de base para a construção de obras de caráter universal, dada a matéria-prima de que se compõe o material humano disponível naquela região. Essa discussão que se dá nas entrelinhas da narrativa, no posicionamento político e artístico-conceitual do narrador (aqui na condição de porta-voz do autor), leva-nos inevitavelmente a considerar o resultado obtido sob novo olhar.

Percebe-se então que o autor não tinha por objetivo apenas criar mais uma obra literária que ressaltasse o aspecto burlesco ou pícaro de personagens em apuros na luta pela sobrevivência. Parece-nos, ao contrário, que o autor quis trazer à cena uma discussão mais

profunda sobre as diferenças culturais e geográficas que embasam nossa civilização, a civilização que se consolida em nossos trópicos, diferenças essas que, por sua vez, resultam da mistura de outras culturas e civilizações, cuja formação nem sempre se deu de forma pacífica. Ressalte-se que o domínio do território nacional, antes pertencente às comunidades indígenas – muitas das quais inimigas entre si – deu-se em condições e por meios sabidamente violentos, merecendo diversas referências nas páginas do romance de Suassuna.

O segundo nível de nossa compreensão nos levou, dessa forma, a considerar os diferentes aspectos históricos da epopéia construída por Quaderna em sua narrativa. O sertão resultou de diversas condições sociais e serviu de abrigo para povos de origens variadas, aproximados pelas adversidades em diferentes níveis e gradações: cristãos-novos (mouros e judeus convertidos ao cristianismo) despojados, separados de suas famílias e amigos, e banidos pela Inquisição, para cumprirem pena na colônia; índios vencidos e dispersados nas lutas pela ocupação do solo; e africanos fugindo da escravidão e da violência dos senhores dos engenhos de açúcar. Povos, enfim, que encontraram na 'sociedade do couro', uma forma de organização que garantia alguns meios de sobrevivência.

A epopéia de Quaderna pretende narrar a saga do sertão paraibano desde suas origens nos séculos dezesseis e dezessete até o ponto em que a luta pelo poder entre as forças "feudais" e monarquistas, do interior, e as forças políticas urbanas, sediadas no litoral, atinge seu *clímax*. Em 1930, após uma seqüência de eventos belicistas entre os fazendeiros paraibanos e as tropas governamentais, a Paraíba entra em guerra civil, que levará à morte de João Pessoa, então presidente estadual, de João Suassuna, representante político das oligarquias rurais, e de João Dantas, assassino de João Pessoa e um dos líderes da revolta contra o governo estadual.

O ano de 1930, portanto, pode ser visto como o derradeiro na ordem político-social reinante no Estado da Paraíba. A guerra local transbordou politicamente as divisas do estado e gerou um movimento de amplitude inimaginada, favorecendo a formação de uma aliança política que resultou na deposição de Washington Luís e na ascensão política de Getúlio Vargas.

Ao enveredarmos pelo fluxo histórico, no entanto, vimos que o discurso do

protagonista não se limitou aos fatos e eventos que traduzem a história do sertão. Ao contar a história das famílias sertanejas, Quaderna nos conduz por um labirinto de cores e percepções estéticas, do mesmo modo como se organizam na memória popular – 'arranjados' dentro de uma heráldica transgressora que reúne a expressão popular e a elegância dos castelos e palácios, que transforma as vítimas da miséria e da fome, ainda que somente no plano da fantasia, em atores capazes de subverter a realidade.

A partir desse instante, pudemos considerar também que o fluxo que Quaderna parece reverenciar não é tanto o da História que conta uma sucessão de fatos marcantes da alternância de poder, mas o da memória popular que veicula diferentes tradições artísticas e culturais. A mistura de ritmos, as danças, as festas, as vestes e adereços e, principalmente, a construção de uma linguagem original e uma forma de expressão poética particular são os elementos que elege para contar a história do sertão. Portanto, complementarmente ao processo histórico que dá conta dos desdobramentos da luta pelo poder e demarcação de territórios de características feudais, Quaderna discorre também sobre a produção cultural popular e, com olhos e alma de criança encantada por cores e figuras de sentidos obscuros, entrega-se ao transporte imaginário para o universo espiritual onde os sonhos parecem corrigir os defeitos da realidade.

Nesse momento da leitura, pudemos perceber que o que parecia até então o assunto central da narrativa ainda não era o tema principal, levando-nos a crer que se trata de mais um componente importante na constituição do cenário. Tendo como pano de fundo as guerras fratricidas da Paraíba, o *Romance da Pedra do Reino* reúne outros ingredientes para nos falar do curso da estética popular, suas imitações da nobreza e sua disposição para recriar e colorir a realidade, plasmando a memória e dando sentido e forma ao impulso criativo.

Chamou a atenção a reflexão sobre a tradição não do ponto de vista da fidalguia e da nobreza tradicionais, mas no sentido de cultura que experimenta um curso de vida próprio, independentemente dos poderes e das forças repressivas instituídas. Dessa forma, o sentido dado a "fidalgo" ultrapassa o significado comum que atribui às famílias da nobreza qualidades superiores. Subjaz no conceito de armorial a idéia de que todos, sem exceção, somos fidalgos em decorrência dos milhões de variáveis que nos permitiram aportar no aqui e agora.

As forças políticas que reprimem o seu contrário não são suficientemente poderosas para imprimir a tristeza e a melancolia na alma popular. Pois a massa, desprovida de forma e de poder, não se entrega absolutamente nem mesmo ao destino adverso. Contrariando todas as imposições e limitações dadas pelos senhores do poder e pela natureza, o homem comum segue seu destino e dá curso aos mitos, às lendas, recriando, fundindo e perenizando a cultura que chegou até ele como bálsamo e alívio.

Ao tentarmos identificar as raízes da cultura popular do Nordeste, deparamo-nos com um rio cuja nascente encontra-se no Oriente Médio, aqui avaliado também como confluência de diversas culturas antigas, e cujo caudal ganhou cores e temperos quando atravessou o norte da África, até desaguar no continente europeu. Ali, na Península Ibérica, tornou a formar novas misturas acrescentando ingredientes outros aos já existentes. Quando essa memória atinge o sertão nordestino experimentará o aporte da variada riqueza cultural, contribuição de índios e africanos, que enriqueceram ainda mais a fusão conhecida.

A heráldica que encanta nosso narrador, como veremos mais à frente, não é, portanto, apenas a que representa a nobreza e a fidalguia tradicionais, mas, principalmente, aquela que o olhar popular consegue compreender e formar em tom lúdico, imitando, desconstruindo e recriando de acordo com seu próprio entendimento.

Vimos, porém, que a pesquisa conduzida dessa maneira nos afastava consideravelmente da obra objeto de nossa abordagem e nos colocava diante de questões dispersivas em relação à contribuição que esperávamos fazer ao já amplo leque de leituras existentes da obra de Suassuna. Além do mais, havia ainda outro elemento que julgávamos de importância definitiva dentro da obra. O recurso da *mise-en-abîme* revelava-se como um mistério e uma fresta ou instância intermediária que, ao mesmo tempo em que nos permitia uma aproximação, parecia nos afastar do centro das inquietações do autor.

Como trabalhar esse recurso e qual a contribuição dele para a ambientação da obra dentro de um universo que então imaginávamos medievalista? Foi tentando dimensionar o impacto do efeito abissal, dentro da obra, que pudemos perceber uma outra instância narrativa que pareceria desde o início evidente, mas que não víamos como a mais contundente e significativa. A partir desse instante, o que até então parecia-nos como fundo cênico ganhou

relevância e passou a representar para nós o cerne da obra, tornando tudo o mais como uma espécie de pano de fundo para a narrativa.

O que descobrimos então é que o autor dá mostras de nos falar por meio de um código cifrado. Por mais delirante que isso possa parecer, descobrimos que, ao fazer uso da *mise-en-abîme*, o autor entronizou na narrativa o discurso alegórico. E o discurso alegórico nos permitiu o acesso aos elementos poéticos que possibilitam enxergar na obra não mais uma simples prosa, cujo eixo central se fixasse no sertão e nas aventuras de um outro João Grilo, mas um corredor de imagens carregadas de mistério, como se, de um momento para o outro, fôssemos transportados para um museu de arte e ali nos deparássemos com uma exposição de imagens envoltas em intenso simbolismo, cujo epicentro fosse a angústia e a culpa vividas por personagem fantasma.

No âmbito da alegoria, outro discurso e outro viés narrativo se desenrolam. Um discurso que nos propõe o alcance de uma condição superior da alma e da mente por meio da arte e, dentro dessa arte, a poesia. Seria um discurso alienado, diante da realidade sertaneja em seus aspectos históricos e a situação política e social que o condicionam, tratar a condição individual como uma tragédia e olhar maravilhado a violência natural que a crueldade humana potencializa e agrava?

Mesmo sem pretendermos tecer juízo de valor, vale ressaltar o que ademais fica evidente na fala de Quaderna, quando ele afirma fazer uma espécie de concessão aos que dizem que sua narrativa não trata da miséria sertaneja ao descrever a miséria da tropa que entra em Taperoá.

Quaderna traz com ele a memória histórica e coletiva. Não fala somente em seu nome, quando discursa sobre sua condição existencial. A dor que sente resulta de um sentimento mais extenso que sua própria existência – dói a memória do ente universal em compasso com o sofrimento do homem comum.

Quaderna não se limita aos aspectos gloriosos do passado. Em todas as suas observações e comentários evidenciam-se a glória e o esmagamento. Identifica-se simultaneamente com o vitorioso e com o derrotado – lembrando aspectos gloriosos e nobres

dos vencidos, ao mesmo tempo em que ressalta a violência e a crueldade dos vencedores. É assim quando conta, por exemplo, a história dos índios cariris: lembra a combatividade e a destreza dos índios esmagados pelos colonizadores, bem como ressalta a rudeza e a crueldade dos heróis da chamada "civilização do couro".

Dando livre curso à percepção da natureza dialética e contraditória dos seres humanos, Quaderna nos revela sua origem bestial, colocando-se, dessa forma, como o exemplo bem acabado daquele que não renega sua condição original – na qual se identifica com o homem em sua representação universal e histórica. É assim que os eventos da *Pedra do Reino* surgem para confirmar o aspecto cruel e degenerado da natureza de Quaderna, ao mesmo tempo em que, buscando a superação de seu infortúnio, ele pode com altivez e determinação alçar-se a um plano superior em que prevalece não mais o rude, mas o estético subvencionado pela consciência histórica.

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

Significativo e também merecedor de observação é o fato de Quaderna iniciar a narrativa preso em uma cela de cadeia (em período diurno) e terminá-la numa condição tipicamente urbana e noturna. Ele inicia a narrativa no coração do sertão, numa paisagem solar, de pedras, e em total imobilidade, e a conclui em trânsito, ouvindo e presenciando a típica vida urbana de uma cidade imersa em afazeres pequeno-burgueses e envolvida pela noite ajasminada e romântica.

Lembrando Octavio Paz, que em *O Arco e a Lira* sustenta a tese de que a poesia se apresenta sob diversas formas, não necessariamente em versos – o que interpretamos como estando a poesia no olhar e não no objeto, e que o olhar pertence ao poeta –, permitimo-nos considerar a narrativa *O Romance da Pedra do Reino* como um poema em forma de prosa. O sentido subjacente nos permite acessar o universo poético de Suassuna, talvez até de maneira privilegiada em relação aos poemas do próprio autor. A mensagem subliminar nos dá conta de um criador que opera com maestria os signos lingüísticos e as imagens poéticas para fazer um apelo à consciência do leitor – não para defender esse ou aquele personagem da História, mas para pensar sobre algo que interessou a inúmeros filósofos e artistas.

Para ilustrar a complexidade da razão e da condição humanas, o autor valeu-se de um episódio considerado cruel e aterrorizante na época em que ocorreu, mas que caiu na vala-comum em que são lançados os eventos que contrariam o discurso convencional que busca exaltar a natureza divina e superior do homem, transformando-se em memória evanescente de um episódio localizado, numa região considerada atrasada pela opinião pública dos grandes centros urbanos do país. Classificada como uma quase ficção, o autor procurou resgatar sua dimensão humana, abrigando-a nas páginas de um romance – transformando em ficção o fato verídico, recupera o autor a crueza material que a memória urbana e moderna tentava escamotear. Tirando da condição de semi-ficção e colocando-a na condição de absoluta ficção, ocorre o fenômeno inverso: a leitura do romance não nos permite a fuga para a idéia de que tudo "não passa de ficção", pois o fato é verídico.

Esse uso do evento verídico como ficção nos permite enxergar, ao mesmo tempo, o universalismo da crueldade e da violência – é para isso que o autor procura chamar a atenção e despertar a consciência do leitor. Somos cruéis, ainda que escondamos nossa crueldade debaixo de inúmeras camadas que agem como cosméticos e refletem a falsa imagem que a civilidade idealiza.

Entramos aqui no campo das especulações filosóficas, algo impensável quando iniciamos a leitura do romance, cuja ambientação rural não nos ofereceu de imediato a percepção de que a narrativa pretendesse enveredar por esse caminho.

Por fim, mas não menos importante, nossa leitura teve que superar o conflito que se criou com a impressão que nos causou toda essa discussão em torno de um drama pessoal levado à condição de tragédia, pelo narrador. Pareceu-nos, de início, que se pretendia dar uma dimensão exorbitante a um problema de ordem puramente pessoal e familiar – um drama pequeno-burguês erguido a uma dimensão apocalíptica. Por outro lado, a discussão da heráldica e dos legados familiares, por vezes, nos fez lembrar do ideário, contrário à democracia, de algumas instituições de caráter social duvidoso, como a TFP e outras. Mesmo o discurso por meio de alegorias nos propicia uma aventura por um terreno psicológico um tanto turvo e pantanoso, que não raro nos produz uma sensação de loucura alienada e conformista. Tal leitura é de todo descartável, uma vez que o propósito da obra, a nosso ver, era tratar da condição humana em sua busca pela elevação estético-social. A identidade aqui nos levou a considerar o homem comum, do povo, como um "fidalgo", resultado que se obtém levando-se em conta as inúmeras manifestações de Quaderna. Quaderna é, simultaneamente, um homem comum e um rei. O reino governado por ele, no entanto, sobrevive em sua fantasia, poderíamos dizer, em seus delírios megalomaníacos, não interfere de fato na realidade, a não ser quando a reboque de outros acontecimentos, como a passagem, permanência e luta do Príncipe do Cavalo Branco, Sinésio.

A tradição por sua vez nos dá conta de uma composição onde o patrimônio só tem importância na medida em que traduz a história coletiva - como no caso da Fazenda Onça Malhada, existente desde o século dezoito, palco e cenário do desbravamento do sertão e marco importante na formação da chamada civilização do couro.

O sangue é utilizado para simbolizar a memória, por entender o narrador, assim pensamos, que a memória é em parte genética e em parte cultural. Disso resultaria o conceito de armorial – no subtítulo do romance. A memória genética é inevitável e determinante de nosso modo de ser, não apenas fisicamente, pois traços significativos de nossa personalidade superam nossa formação cultural, nossa educação. Ao lado disso, a cultura, seja a familiar, mais próxima, ou a coletiva, mais ampla, nos conforma dentro do cenário que nos acolhe, sendo, assim, determinante do papel que iremos assumir na formidável peça da vida, no palco do mundo. Daí a importância dada por Quaderna à sua história pessoal e à sua heráldica familiar, contrapondo-se, no todo, à idéia de legado de nobreza transgeracional que implicaria

na supressão dos direitos da maioria, em prol de uma minoria prepotente e autoritária, cujo propósito mais aparente é a dominação, para a qual utilizam argumentos de superioridade racial e outros absurdos.

Talvez o aspecto mais assustador da obra de Suassuna seja exatamente esse. Pois o autor transita com extrema desenvoltura e habilidade por essa área, que divisa dois mundos de maneira radical. Sem considerarmos o conceito de armorial, da forma como o autor o concebe[1], corre-se o risco de considerar-se a obra como impregnada pelo miasma do conservadorismo racista. No entender de Quaderna, no entanto, é na massa popular que se conservam os ideais de nobreza e de felicidade – aqui considerada como a realização da vida – fundamentais para se dar sentido à existência. Quaderna compreende que não existe felicidade absoluta, sem a tristeza e o sofrimento que lhe servem de antagonistas, e é conhecendo as artimanhas do povo sofrido para sobreviver nesse universo eternamente pré-burguês, submetendo as agruras da vida a uma felicidade que se origina e morre em si mesma, que ele descobre a razão de ser feliz e a arte como forma de sobrevivência psíquica.

Tal discurso parece extenso e complexo demais para se enquadrar em um romance pretensamente popular. Esse foi o desafio de Suassuna e o resultado não podia ser outro que não *O Romance da Pedra do Reino* – obra de grande complexidade, podendo ser lida de inúmeras formas e se permitindo destacar diferentes matizes, dependendo do leitor e da cultura que o interpreta.

Como afirmamos anteriormente, nossa leitura teve como suporte, entre outras, a idéia defendida por Octavio Paz, em *Os Filhos do Barro*, referindo-se a Hölderlin, mas que, em nosso caso, funciona à perfeição de uma luva, "a palavra poética é mediação entre o sagrado e os homens e, assim, é o verdadeiro fundamento da comunidade". Suassuna exalta os valores comunitários, e Quaderna traz consigo a condição humana "é o conceito que Suassuna faz dos homens", como escreveu Rachel de Queiroz, sendo, "a obra de Quaderna, o que espera dos homens". A "viagem" de Quaderna recupera, dessa forma, a máxima filosófica de Nietzsche, para quem o "homem é a ponte entre o animal e o super-homem" (*Assim falava Zaratustra*).

[1] Nas diversas manifestações do autor acerca desse tema, evidência-se o caráter universal do termo "armorial" como uma espécie de matriz estética tanto para arte popular como para a erudita. Essa fonte comum seria o cancioneiro do nordeste, que, enquanto origem cultural, possibilitaria a reafirmação da identidade "nacional".

Fazendo assim a distinção entre o princípio instintivo e cruel que subjaz no homem desde sua origem; a consciência de si, que o afasta de sua origem; e a superação de sua condição primeira por meio da arte e da criação. Vale lembrar que quando afirmamos estar algum aspecto na origem do humano, não queremos dizer que se trate de condição superada, mas que tal aspecto encontra-se, como no entender de alguns psicanalistas, filósofos e poetas, 'adormecido' em retiro profundo em seu labirinto interior. A agressividade sublima-se, transforma-se e, na maioria das vezes em que se manifesta, garante a sobrevivência, mas ela pode explodir em violência irascível, ritualizada, sacrificial, até mesmo gerando prazer sexual, como ressalta Quaderna na descrição do episódio em Pedra Bonita. Quaderna, dessa forma, transpõe a violência de dentro de si para o sertão que o acolhe. Para ele, que aceita a condição do sertão, as qualidades e os defeitos humanos pertencem à paisagem inanimada, às pedras faiscantes, às rochas e ao cenário que o envolve. Os sentimentos humanos situam-se fora dele e, em seu interior, sobrevivem a astúcia, a estratégia e a disposição para superar a culpa e a covardia resultantes da abdicação daqueles elementos que caracterizariam o seu lado mais humano: o ódio e a disposição para vingar seus mortos. Aceitar sua vil natureza soa como aceitar um pacto de indulgência e resignação.

A narrativa *O romance da Pedra do Reino*, que, por motivo de simplificação, trataremos a partir deste instante também como *Romance*, foi produzida num intervalo de doze anos. Sua elaboração teve início em 1958, durante o governo de Juscelino Kubitschek, período de muitas transformações no país, principalmente no que diz respeito à forte concentração da população nas cidades. O êxodo rural que se iniciara nas décadas anteriores intensificou-se nesse período e iria provocar, nos anos seguintes, a explosão demográfica das principais metrópoles brasileiras. O progresso das cidades não foi acompanhado das mudanças sociais necessárias no espaço rural, o que gerou um grave descompasso entre a glamorosa e crescentemente moderna vida urbana e o contraste que se fazia perceber com o modo de vida no campo. A exaltação da cidade ficou evidente com a construção de Brasília para acomodar o Distrito Federal. Mais ainda, talvez, com a instalação das primeiras montadoras de automóveis no país e as transformações sociais e econômicas daí advindas.

O governo Kubitschek parecia sinalizar o fim do conceito de vida baseado na agropecuária. O país se industrializava vigorosamente – processo que teve início ainda na década de 30 no primeiro governo de Getúlio Vargas - e os efeitos dessa industrialização se faziam sentir por toda parte. A transferência da capital federal para Brasília, cada vez mais próxima, dava provas de que o mundo rural seria inevitavelmente dominado pelo processo de urbanização do interior que levaria a um contato maior da sociedade que se desenvolvia nos grandes centros com os problemas e a realidade vividos pelo Brasil profundo.

O processo de rápida transformação das condições de vida do país talvez tenha servido de estímulo para Ariano Suassuna (então conhecido quase que exclusivamente como dramaturgo) aventurar-se na produção de um romance épico, cujo centro de gravidade seria justamente aquele mundo ameaçado de desaparecimento. O momento não poderia mesmo ser mais propício, pois, dois anos antes, uma obra tratando precisamente do homem sertanejo havia despertado grande interesse da opinião pública nacional, tendo sido recebido com muito entusiasmo pela crítica daquela época. O romance *Grande sertão: veredas*, publicado por Guimarães Rosa em 1956, era o épico que faltava para coroar uma época em que o interesse do país culto e metropolitano pelo universo caipira ou sertanejo parecia crescer em razão

proporcionalmente inversa à acomodação e às lutas travadas pela população que, cada vez mais, se acotovelava nas grandes capitais do país. Tratava-se, naquele momento, de uma realidade que se distanciava e melancolicamente se perdia nas profundezas e na escuridão dos tempos.

Ao lado de construir uma narrativa precisa e bela, do ponto de vista filosófico e poético, Guimarães Rosa mostrou-se também sensível ao momento vivido pelo país. De um lado, seu romance parecia traduzir para a população urbana, que começava a avançar sobre o interior, com o crescimento das cidades, o sentido daquele *cosmos* autêntico e primitivo, que parecia então descaracterizar-se e diluir-se no contato com a realidade urbana. Concomitantemente, somou-se a essa tradução a melancolia provocada pelo mundo em transformação. Vale lembrar que muitas famílias que se adaptavam à nova realidade eram originárias justamente do interior do país e tinham migrado para as capitais em busca do conforto e da melhor qualidade de vida proporcionados pela vida metropolitana, mas conservavam com grande paixão, no fundo de suas almas, estreitos laços com o mundo deixado para trás.

São inúmeros os artistas a retratar com impressionante sucesso a nostalgia provocada pela vida no espaço urbano seja na música, em espetáculos televisivos ou no cinema. Nunca o interior rural, traço marcante da população brasileira esteve tão distante e tão próximo como naqueles dias. Enquanto isso, a vida nas cidades ia se tornando cada vez mais complexa…

Nesse clima ao mesmo tempo de fervor modernizante e de delicada mas inevitável nostalgia, Ariano Suassuna, também ele vivendo um drama pessoal de grandes proporções, começa a produzir seu *Romance* – empreitada que, como já dissemos, só se concluiria doze anos mais tarde em plena ditadura militar.

Mas o universo rural experimentado por Suassuna em sua infância e juventude, apesar de ameaçado, ainda se conservava. O sertão nordestino, ao contrário dos outros sertões nacionais, tinha uma peculiaridade: estava longe do processo de urbanização, em decorrência, sobretudo, do clima hostil e da vida extremamente difícil naquela região. Ariano vivia, por esse tempo, na cidade do Recife. E lá, em meados do mês de julho de 1958, daria início então à epopéia que reuniu a história local e das famílias paraibanas.

Na história que constrói, Suassuna cria o personagem Quaderna, que é também narrador em primeira pessoa do drama vivido por ele e seus familiares, das histórias que conheceu e de outras que lhe contaram. Quaderna encontra-se preso na Cadeia de Vila de Taperoá na Paraíba, e como desagravo para sua condição, mas também como pedido de absolvição, decide escrever um memorial, no qual sua condição e seu álibi são revelados aos leitores. O momento político que vive é muito parecido com o momento vivido pelo autor Suassuna. Preso em 1938, Quaderna conhece um Brasil que se desvencilha da matéria rançosa da Velha República, que vive um momento de transformação e de progresso, com a implantação de um agitado parque industrial, que conhece a produção industrial de bens de capital, que vê surgirem siderúrgicas e empresas de exploração de minérios e jazidas, mas que, se, por um lado, tem muito a comemorar pelo avanço econômico e tecnológico, por outro lado, conhece também os anos de repressão política do Estado Novo, implantado por Getúlio Vargas.

A época de Juscelino (período em que Suassuna começa a escrever o *Romance*) conheceu a bossa nova, sendo o próprio Juscelino apelidado de presidente bossa nova. Na era getulina brilhava no cenário artístico o músico Villa-Lobos. Villa-Lobos foi um artista que soube promover a fusão da música erudita européia com a popular brasileira de diferentes pontos do país. Composições de autores clássicos, como Mozart e Bach, foram adaptadas para os ouvidos populares do público nacional. Por outro lado, as canções de roda e as cirandas foram reescritas, ganhando os salões e sendo estudadas e executadas por intérpretes que procuravam formar-se dentro dos padrões eruditos. Na década de 70, Ariano irá iniciar um movimento de resgate da cultura popular e propor a criação de um acervo de obras eruditas a partir da arte de raízes populares – em muito lembrando, pelo menos enquanto proposta, a opção política e artística do compositor Villa-Lobos.

Em *Romance da Pedra do Reino*, o sentimento que parece mover criador e criatura assemelha-se. Suassuna e Quaderna escrevem a história dos antepassados, que viveram encerrados num mundo que não conhecia a passagem do tempo, que não sofria mudanças bruscas ou transformações significativas. Um mundo eterno dentro de suas limitações geográficas. Resgatar a dívida com o passado é a maneira de se obter algum crédito no futuro. O resgate desse passado, no entanto, depende da reconstrução minuciosa de um mundo que

parecia fadado ao esquecimento e ao desprezo. A euforia das cidades contrastava com a ciclotimia lenta e plena de misticismo e mistificações do sertão que ainda sobrevivia no mais profundo dos brasis.

Assim Suassuna se encoraja a escrever sua narrativa épica, revelando aspectos pouco conhecidos do sertão que respira desde a infância – o sertão que lhe pertence profundamente, com o qual se identifica e ao qual deve seu sucesso como artista e criador, onde viveu momentos de grande felicidade e de muito sofrimento também.

Quaderna é o personagem criado para representar essa condição ao mesmo tempo nostálgica e rebelde, presa ao passado, que tenta consolidar uma identidade que se desprende do mundo real e da modernidade, num processo de reconstrução da realidade a partir do imaginário popular, ao qual se vê umbilicalmente ligado.

Quaderna, além de ser o nome do protagonista e narrador do *Romance*, é também o nome dado a um processo heráldico que consiste em dividir o brasão em quatro áreas distintas e regulares, dentro das quais são inseridos os elementos representativos de uma determinada dinastia. É, portanto, um nome que remonta aos costumes e período monárquicos da história. Por outro lado, a realeza à qual parece querer ligar-se Quaderna, em sua formulação alegórica, não é a realeza oficial, mas uma realeza fictícia e, para o leitor pelo menos, lúdica e pitoresca gerada num Brasil desconhecido e de existência paralela ao do Brasil moderno, metropolitano e seguidor das modas européias.

A heráldica que dá substância à figura de Quaderna é uma heráldica relida e recriada pelos costumes e brincadeiras populares – resquícios de um tempo em que, num misto de admiração e deboche, as camadas populares procuravam imitar os hábitos e comemorações da corte. Quaderna é uma síntese alegórica daquele sertão que não se entrega e não quer ser esquecido, que se rebela no querer defender suas peculiaridades e valores; que é lúdico, mas tem consciência histórica; que é ambicioso, mas se pauta pelo bom senso e é razoável e astuto, quando se espera dele um comportamento histriônico ou bufão.

Sua memória não se esgota no universo de pedras e poeira da geografia sertaneja, mas remonta a períodos e regiões mais distantes no tempo e no espaço dando a entender sua visão

do sertão como um fluxo, como um rio sutil que escoasse não a céu aberto, mas na intimidade das veias e artérias da memória popular.

Quaderna nos permite compreender também que a história não precisa ser interpretada apenas como a luta pela subjugação de uns sobre outros, mas ela pode ser entendida igualmente como a consagração da harmonia popular através da arte e do sonho.

No presente trabalho, procuraremos interpretar a narrativa de *O Romance*, sobretudo, como uma construção poética, distanciando-nos, no tanto necessário, da análise da obra enquanto romance tradicional. Nesse caso, os dados autobiográficos sugeridos na narrativa são relevantes para a percepção do eu lírico em sua totalidade. Da mesma forma, os antecedentes históricos em princípio apenas subjacentes à fábula são especialmente importantes para compreensão do todo narrativo e poético.

O *Romance* orienta-se por dois caminhos aparentemente paralelos, que, de certa forma, se complementam, formando uma unidade que à primeira vista pode parecer confusa ao leitor, mas que, aos poucos se revela como um jogo cujas regras precisam ser decifradas para que a mensagem subjacente se mostre em toda a sua inteireza. Como dissemos no início, a obra levou doze anos para ser terminada, sendo que metade desse tempo (seis anos), a narrativa foi construída sob o regime militar.

A repressão política e a supressão dos direitos pessoais e civis que se seguem ao golpe militar de 1964, em certa medida, traduzem outros dois períodos importantes da história, durante os quais, viveu-se sob o signo da repressão e do confisco das liberdades pessoais e políticas: o mais próximo é, certamente, o que se segue à implantação do Estado Novo. Não obstante as mudanças ocorridas sob a ditadura comandada por Getúlio Vargas e que se traduziram em significativa melhora das condições de vida dos trabalhadores em sentido amplo, não se pode deixar de mencionar a censura à liberdade de expressão que levou à prisão muitos dos que criticavam ou se posicionavam contra as políticas adotadas por Vargas.

O segundo período, este já mais distante na história, mas não menos repressor, e que também está subentendido no transcorrer das páginas do *Romance* é o que se segue à morte de Dom Sebastião (1578), quando as forças de resistência aos tribunais inquisitoriais que ainda

conseguiam algum resultado foram totalmente sufocadas. Pode-se dizer que a morte de Dom Sebastião na batalha de Alcácer Quibir provocou dois sentimentos na população portuguesa que abrigava os chamados cristãos-velhos: em primeiro lugar um grave sentimento de pesar e frustração seguido de angústia e melancolia; em segundo lugar, a busca de um culpado para o desastre. Tal culpa acabou recaindo sobre os "hereges" cristãos-novos, os criptojudeus e os muçulmanos que ainda às escondidas praticavam seus ritos religiosos e, intimamente, se negavam a aceitar o cristianismo. Por outro lado, os não-cristãos ou os cristãos-novos sentiam-se acuados, ameaçados e eram sistematicamente perseguidos e oprimidos – as autoridades do Estado e da Igreja não aceitavam que se praticassem outros cultos religiosos, mas consideravam prejudicial aos interesses econômicos a saída pura e simples dos dissidentes e não lhes davam permissão para abandonar o reino.

O sebastianismo que se enraíza no Brasil parece guardar semelhanças com os dois lados e com as duas religiões. Se tomarmos como exemplo o sebastianismo de Antônio Conselheiro (1830-1897), veremos que ele se amolda muito mais a uma luta contra a opressão do que a uma melancolia sonhadora e inútil . Além disso, se observarmos o comportamento adotado por Conselheiro (semelhante ao de um profeta), e as normas sociais e regras de convívio e comportamento que implanta em Canudos, vemos que fazem lembrar, ainda que vagamente, a marcha revolucionária de líderes e profetas do Velho Testamento – texto que está na origem das três principais religiões existentes em Portugal e Espanha.

O catolicismo de Conselheiro é sertanejo, o que significa que essas semelhanças são possíveis e, de certa forma, naturais dentro do quadro de sincretismo cultural e religioso que antecedeu a instauração do tribunal inquisitorial na Espanha, em primeiro lugar, e em Portugal algumas décadas mais tarde. Ainda que a Inquisição tenha chegado oficialmente em Portugal em 1536, os expurgos, as fogueiras, os degredos e os banimentos só adquirem proporções assustadoras após a morte do rei D. Sebastião.

> Após a morte de D. Sebastião, o Cardeal-Infante [D. Henrique] assumiu plenos poderes, os quais utilizou sem vacilar, suspendendo os privilégios que seu sobrinho havia concedido aos judeus secretos, e mandando queimar anualmente certo número deles, o que fazia com o apoio de muitos homens sábios, conforme ele mesmo se exprimia. (Meyer Kayserling, 1971, p. 234)

> O Cardeal-Infante, mais grão-inquisidor do que regente, e que durante sua vida foi amado por poucos e temido por muitos, morreu no último dia de janeiro de 1580. […] Portugal, debilitado e submerso em confusão, perdeu sua independência, seus legítimos herdeiros ao trono, e caiu sob o domínio espanhol. (idem, p 235)

> Os criptojudeus de Portugal sentiram então, em toda a sua plenitude, a tirania espanhola e nenhum perigo era considerado demasiado em se tratando de fugir do país e procurar liberdade e tolerância em algum outro canto da terra. (ibidem, 235)

Kayserling menciona também a forte presença da Cabala entre os judeus portugueses:

> […] no correr de sua vida nômade permaneceu Aboab também durante algum tempo em Corfu, onde travou conhecimento com um sobrinho do Duque de Urbino, Horácio Del Monte, com o qual manteve breve correspondência a respeito da Cabala, tendo provavelmente também conhecido seu infeliz correligionário e conterrâneo, perseguido pelo destino, o médico Diogo José. Também Diogo José tinha como pátria a cidade do Porto, quando perseguido pela inquisição, viu-se forçado a emigrar. (Kayserling, 1971, p. 230).

A Cabala, citada aqui de passagem, é um importante instrumento de decifração do mundo utilizado pelo personagem Quaderna, habilidade que ele adquiriu com seu pai ainda na adolescência:

> Na Astrologia, eu já fora iniciado por meu Pai que, como redator do Almanaque do Cariri, era Mestre nos Arcanos do Tarô e dono da Chave da Cabala. (Suassuna, 2005, p. 544)

Podemos ver como Quaderna aos poucos reúne elementos esparsos para organizá-los dentro de uma unidade, da qual ele é simultaneamente produto e idealizador. Unidade que parece sobrepor três realidades histórico-geográficas distintas como a Península Ibérica das Cruzadas e das batalhas a cavalo, o sertão de Antônio Conselheiro e aquele outro do próprio Quaderna.

Uma pista para melhor compreendermos tais semelhanças podemos encontrar na descrição, por Pieroni, de como se dá a ocupação do interior do Brasil, ao longo do tempo. As razões estariam na forma como os banidos de Portugal e Espanha foram se espalhando pelo interior dos estados brasileiros:

> Não faltaram, entre os cristãos-novos, aqueles que, depois de perseguidos, presos, torturados e condenados, continuaram a praticar e a transmitir a seus descendentes os preceitos da "Lei de Moisés". Não faltaram, também, os cristãos-novos que confessaram "culpas" reais ou imaginárias e, em seguida, continuaram a professar a fé e a praticar os cultos católicos.
>
> Segregada, tanto pelos cristãos-velhos quanto pelos judeus da diáspora, a comunidade dos cristãos-novos vivia comprimida entre muros.
>
> Foi essa a tipologia dos cristãos-novos degredados para as terras brasileiras, onde o contigente de origem judaica aumentava gradativamente. (Pieroni, p.94)

Para Euclides da Cunha, "o Brasil era a terra do exílio; vasto presídio com que se amedrontavam os heréticos e os relapsos, todos os passíveis do *morra per ello* da sombria justiça daqueles tempos". (Cunha, s/d, p. 75)

De maneira sutil, portanto, Quaderna passa a montar a trajetória histórica do homem sertanejo tomando como ponto de partida suas raízes peninsulares e as divisões sociais e culturais que imigraram para o Brasil e se espalhararam pelo interior do país.

Suassuna não deixa de mencionar a influência de cristãos-novos e árabes na formação da cultura e da história do sertão paraibano. Em um diálogo entre o Corregedor e Quaderna fica evidente essa influência.

Diz o Corregedor: "mas aqui na Paraíba foram muitos os casamentos de homens e mulheres da terra com pessoas de sangue judaico – os chamados cristãos-novos" (Suassun*a*, 2005, p. 343). Mais à frente, ele afirma, "foi por isso que a Inquisição teve que *atuar*, aqui na Paraíba, *com mais energia* do que em Pernambuco!". Ao que Quaderna responde, confirmando o que o Corregedor dissera, "no meu caso particular, com todo o orgulho

judaico-sertanejo, mouro-vermelho e negro-ibérico que sinto, o cotoco me prejudica e muito!".

Nesse momento da epopéia, Quaderna acrescenta um outro elemento à já tão rica tradição sertaneja que é também a forte presença dos mouros na formação do caráter do homem sertanejo. Cascudo lembra que o hábito da vingança de parentes, tão comum em certas regiões do país, é uma tradição de origem moura que se enraízou fortemente na alma sertaneja:

> O traço mais profundamente característico desta raça é o seguinte: o dever sagrado de vingar a morte por assassinato de qualquer membro da família; daqui resulta um duelo eterno e sucessivo.
>
> As inimizades entre famílias nordestinas, durando séculos, numa continuidade de vinditas mortais, sangue por sangue, sertões da Bahia, Pernambuco, Paraíba, Ceará, atestam a herança moura da vingança implacável, acima de qualquer imagem material de indenização compensadora, o preço do sangue, dos germânicos. (Cascudo, 2001, p. 30)

Dessa forma, Suassuna estabelece uma ponte entre o sertão nordestino com a Península Ibérica, deixando claro que a História a que se refere não se limita aos grotões sertanejos, e que o tempo e a memória ultrapassam as fronteiras pressentidas. O viés escolhido por Suassuna acentua a condição humana, o espírito popular. A saga proposta não cuida apenas da sucessão de fatos e acontecimentos históricos, antes busca conhecer a dimensão da alma coletiva, bem representada pelo personagem Quaderna seja pelo seu biótipo, seja pela consciência que revela da sua condição histórico-político-social.

> Durante toda a vida, sofri a influência da Esquerda clementina, influência que é clássica e despojada, por ser luz-matinal, popular, do rubi, celeste e do Sol. Sofri, também, por outro lado, a da Direita samuélica, que é *romântica*, por ser noturna, lunar-satúrnica, fidalga, da esmeralda, inférnica, verde-lodo e da Lua. Somando-se o elemento clementino ao samuélico, temos o quadernesco. (Suassuna, 2005, p. 576)

Os três momentos que relacionamos - desaparecimento de D. Sebastião (séc. 16), Antônio Conselheiro em Canudos (séc. 19), e o do sertão conforme descrito no decorrer da narrativa (séc. 20) − estão muito distantes no tempo, mas de alguma forma parecem interferir na trajetória da fábula, de modo não explícito, a confirmar a vocação poética do *Romance*.

Para operar com diferentes tempos históricos de modo quase simultâneo, Ariano lança mão de um recurso muito eficaz: dividiu a obra em cinco livros, sendo que, cada livro, por sua vez, é dividido em folhetos. Cada folheto guarda, em relação aos demais, uma relativa autonomia ou independência – o que permite que o narrador avance, ora acelerando o ritmo do discurso, ora cadenciando-o; ora avançando, ora retrocedendo no tempo. (Santos, 1977, xiv)

Do mesmo modo, o espaço é trabalhado – Quaderna encontra-se numa cela de prisão no início, mas sua memória permite que ele ultrapasse os limites da cadeia, em seu discurso, dando-lhe ampla mobilidade.

Como dissemos há pouco, a narrativa tem dois caminhos distintos e paralelos. Num, Suassuna conta a história conforme os registros existentes, usando, para tanto, a identidade correta dos personagens, com seus nomes verdadeiros e regiões onde viveram, trata-se, enfim, de um documento histórico, que se apóia em diferentes pesquisas e autores. No que respeita à sua vida pessoal e às pessoas mais próximas ou que partilham a sua intimidade, Suassuna nomeou-as diferentemente, transformou-as em personagens ficcionais.

O que torna a narrativa diferente e curiosa é justamente essa estratégia. Se por um lado, os fidalgos de sua história são seres comuns e disso ele faz questão de mostrar conhecimento, por outro lado, no que tange à sua própria realidade, a fantasia parece transformar-se num jogo, numa brincadeira. Ele parece confiar na percepção do leitor de que tudo não passa de uma diversão, com a qual ele quer, ao mesmo tempo, disfarçar o verdadeiro sentido de seu texto.

Se parece fácil e óbvio entender a exaltação que o autor faz da cultura popular, por meio do caráter meio bufão e meio filosófico do personagem Quaderna, em outro sentido, verifica-se a ocorrência de um drama interminável, como é interminável o enredo, que não dá

mostras de justificar a prisão do personagem. Trata-se, obviamente, de uma prisão em si mesma, de uma prisão psicológica e para a qual, pelo menos até o fim do primeiro volume, nem narrador nem autor parecem ter a solução definitiva.

O caráter circular da narrativa e a condição de obra aberta - com um lapso de sentido entre a condição presente do narrador e a imediatamente anterior, que revelaria a verdadeira causa de sua prisão - garantem uma percepção do abismo que constitui a mente e a situação do personagem, com que parece confundir-se com a condição humana num sentido mais amplo.

Do ponto de vista desses aspectos, a obra consegue mostrar-se, ao mesmo tempo, como resgate do passado e como reflexo do presente. Assim, de um lado, o texto apresenta características formais das narrativas e até dos autos quinhentistas, se considerarmos os dois volumes da obra[2], pois usa temáticas próprias daquele período literário. Por outro lado, no entanto, trata-se de uma obra com a estética do séc. 20, que explora circunstâncias e inquietações bem próprias desse outro momento, contemporâneo ao próprio Suassuna. Além disso, Quaderna adota uma postura irônica quando, ao dirigir-se ao leitor, dá mostras de que sabe que está escamoteando a realidade ao transportá-la para um contexto de falsa heráldica. Demonstra total controle da narrativa contemporânea, quando fixa o tempo presente e libera a memória para transitar livremente por outras regiões e circunstâncias.

Por fim, mas não menos importante, é preciso salientar alguns aspectos singulares e decisivos para a narrativa. Um deles é a biografia do autor ostensivamente exposta nas primeiras páginas do livro – como a demonstrar que é preciso ter presente os fatos biográficos do autor como um manual de bordo ou um meio que permite entender a semelhança entre as duas instâncias: a do narrador e a do autor. Outra é que Suassuna, ao construir um narrador para contar a sua história pessoal, recorre a um recurso bastante poderoso da narrativa que é o chamado efeito abissal, ou especular, ou *mise-en-abîme*.

O livro que estamos lendo, por força da narrativa, seria o livro escrito pelo narrador. O

[2] Suassuna escreveu *O rei degolado ao sol da Onça-Caetana* com a intenção de dar continuidade à saga de Quaderna, mas o resultado foi uma obra em tom confessional, cuja ênfase é a biografia de seus familiares, resultando numa maior aproximação entre a figura do personagem Quaderna e a pessoa de seu criador

que coloca o autor dentro da condição de personagem da narrativa, que contém, por sua vez, novamente, o narrador contando a história do autor e assim sucessivamente, ou melhor, circularmente. Além disso, trazendo outros personagens para dentro da narrativa, os quais, ao seu tempo, serão também narradores de outras histórias paralelas à narrativa central ou principal, tem-se como resultado o efeito da trama encadeadora, semelhantemente ao que ocorre, guardadas as devidas proporções, na obra *As mil e uma noites*.

A construção da narrativa por meio de folhetos e a proposta de discutir o papel da literatura e trazer para dentro da narrativa obras de outros autores, lembram-nos, por sua vez, o estilo criativo e provocador do escritor Cervantes, na construção da novela *D. Quixote*.

Estamos, pois, tratando aqui de uma obra de estrutura complexa, na qual o narrador procura enviesadamente contar seu drama particular e a luta por construir, furtando-se às tentações do meio e das soluções fáceis, a identidade e o papel que lhe cabem nesse mundo. Quaderna, enquanto alter ego de Ariano Suassuna, confunde-se com ele em termos de complexidade existencial. Porém, Quaderna, enquanto alegoria, e Suassuna, em sua vontade máxima de questionar sua própria realidade e o mundo que o cerca, transcendem o mero espaço de suas existências e seguem, por vias distintas, o destino prosaicamente humano e se constroem rebeldes e contestadores, apoiados na conservação de seus valores e de sua riqueza cultural.

Na realidade fragmentária e despedaçada de nosso tempo e da realidade em que vivemos, o conservadorismo de Ariano Suassuna é uma força verdadeiramente contestadora que sobrevive e nos leva a refletir sobre os valores que se transformam tão rapidamente em nossa contemporaneidade.

Há algo ainda a dizer e é sobre a relação filho-narrativa-pai que julgamos importante para a compreensão da obra enquanto narrativa poética. Trata-se da auto-superação pelo uso da linguagem escrita. Ariano contava com três anos de idade quando seu pai faleceu. Sabemos que essa idade está contida no período que precede a alfabetização e a superação do mito familiar.

> Para as crianças, diz o psicólogo Piaget, a verdadeira realidade é constituída pelo que nós chamamos de fantasia: entre duas

> explicações de um fenômeno, uma racional e outra maravilhosa, escolhem fatalmente a segunda porque lhes parece mais convincente. (Paz, 1982, 144).

A alfabetização e o início da educação formal possibilita um distanciamento, o primeiro distanciamento crítico, em relação ao ambiente familiar. Suassuna não pôde realizar no tempo certo essa primeira passagem que transforma o rei, familiar, em criatura humana falível, pois o rei "encantara-se" e o reino achava-se cercado por impiedosos inimigos: antes mesmo de ser iniciado em sua educação formal, o autor conhecia a fúria persecutória dos inimigos de sua família.

É assim que o *Romance* possibilita a consumação parcial do mito familiar e, em razão mesma de sua condição de funcionar simultaneamente como concretização e superação, permanece como obra inacabada, e inacabada irá continuar ainda no volume que deveria encerrar a história de Quaderna[3]. Isso se deve a que o mito continua a existir, mas agora com Quaderna ocupando o trono que um dia pertenceu a seu pai.

A narrativa trata com realismo de todas as biografias e personalidades que, de fato, participaram da luta política paraibana e da Revolução. Menos aquelas que estão ligadas à vida do autor. Assim é que o pai do escritor e seus familiares mais próximos têm a sua verdadeira identidade dissimulada. E aí podemos observar a liberdade de criação do autor que, ao alterar a identidade dos personagens familiares consegue sincretizar aspectos verossímeis com elementos da fantasia, numa alegoria que funde o mito, a cultura popular e a História.

Quaderna resulta da conjunção da nobreza heráldica de Samuel Wandernes que encontra no *glamour* pomposo da realeza, com suas vestes, seu estilo, seus movimentos, usos e costumes, a mais alta expressão, aliada ao esquerdismo populista de Clemente, que tem em Antônio Conselheiro, o modelo mais radical de subversão e exemplar de um socialismo primitivo e popular. A confluência dessas duas tendências coincide com a visão sebastianista de Quaderna e também com o conceito de armorial – presente, inclusive, no subtítulo do *Romance.*

[3]. Vide nota anterior.

O *Romance* conta ainda com duas formas de discurso: o direto, o que narra a história de Quaderna, e um outro, indireto, simbólico e poético no qual Quaderna adquire as características de uma figura simbólica ou alegórica da qual o autor lança mão para veicular sentimentos de angústia, opressão e culpa. Esse aspecto presente indiretamente na narrativa, e que procuraremos definir melhor em capítulo à frente, nos conduz ao simbolismo poético de Ariano Suassuna.

Tentaremos analisar a obra sob esses dois prismas, ressaltando o caráter ambíguo presente na narrativa, responsável por provocar a sensação de estranhamento no leitor. Trata-se de um estranhamento semelhante ao que ocorre no gênero fantástico. No entanto, não é objeto da presente pesquisa tratar diretamente do fantástico presente na narrativa, o que provocaria uma mudança de direção em nosso percurso. Nosso objetivo, com a presente abordagem é ressaltar a existência de um discurso paralelo e que se dá pela montagem de imagens numa seqüência perfeita e acabada, que nos leva a aceitar a obra, nesse caso, não mais como uma obra aberta, mas como um narrar por meio de imagens como numa exposição de quadros alegóricos e de sentidos múltiplos.

Nossa intenção também não é captar ou interpretar, de forma exaustiva as imagens utilizadas pelo autor, mas tão-somente mostrar que o processo existe e que ele traduz sentimentos específicos e que revelam uma outra voz narrativa na obra até então não levada em conta. Tentar compreender a presença dessa voz e dimensioná-la, avaliando seu alcance poético, é a missão que nos propusemos realizar e para a qual estamos envidando nossos possíveis esforços.

Em decorrência da aproximação biográfica entre Quaderna e o autor do *Romance*, a obra adquire um caráter circular e abissal. Isso pode ser observado no início do romance, quando o personagem procura reduzir sua pena e, para isso, propõe-se a escrever um memorial com o qual possa convencer seus perseguidores da sua inocência.

Essa *mise-en-abime*, por sua vez, irá provocar uma outra situação importante para compreendermos o alcance da narrativa: a condição do autor que escreve a biografia do personagem que, como resultado de sua obra, produz uma narrativa que traz o nome do autor na capa e permitem que vislumbremos a possibilidade de que a narrativa seja enquadrada como uma alegoria. O simbolismo e as metáforas adotadas por Suassuna em sua narrativa nos permitem ver os contornos do universo poético do autor – seu reino encantado.

Nossa intenção com o presente trabalho é demonstrar a presença da alegoria no *Romance da Pedra do Reino* e a natureza poética da narrativa. Mesmo não sendo nosso propósito confundir criador e criatura, autor e personagem, achamos válido em alguns momentos apontar para os pontos de intersecção com a vida do autor. Em nossa opinião, essa relação evidencia com maior força o aspecto simbólico e a personalidade complexa do personagem Quaderna.

> A alegoria contém a contradição de tender ao ocultamento das contradições de que resultou. Ao mesmo tempo, costuma ser conceituada como contradição entre um elemento espiritual (a idéia) e um elemento corpóreo (aquilo que serve para representá-la), entre um pensamento causado e um pensamento causador; em suma, nela se reproduz ampliadamente o conceito de signo, constituído por um significando e um significante. (Kothe, 1986, p. 41)

No caso de Quaderna, tal qual entendemos, o autor oferece o sentido material da representação, ou seja, o seu significado. Ainda que pareça heresia uma aproximação entre autor e personagem, aceitamos o risco, certos de que para nós personagem não é o autor, mas tão simplesmente uma representação daquilo que podemos definir como a mensagem que o

autor nos quer enviar. Quaderna é uma espécie de eu lírico do poeta Suassuna e, como tal, queremos entender essa viagem para a qual nos convida.

Há algo de metafísico na constituição de Quaderna. Sua percepção do mundo adquire contornos filosóficos quando discute o sentido da vida e da morte. Sua natureza é trágica, pois não se vê como um ser isolado. O que seria seu drama pessoal reveste-se de caráter coletivo, ora identificando-se com os povos indígenas que habitaram o sertão antes mesmo da chegada dos europeus, ora se mostrando sensível às lutas insanas travadas pelos desbravadores, mas sua origem é simultaneamente nobre e cruel.

Suas reflexões dão conta de que seu lugar no mundo não implica a destruição de outros nem a tomada de poder, ainda que se mostre crítico aos que exercem o poder material. Sua natureza é sebastianista, mas o sebastianismo que defende para si é, como veremos adiante, mais voltado para as questões de estética e lúdicas do que para a obtenção de algum objetivo político. Podemos dizer que "seu reino não é deste mundo", pois suas aspirações orientam-no para o universo da poesia.

O ponto de partida da história de Quaderna é um ocorrido em São José do Belmonte, no local que ficou conhecido como Pedra Bonita, em Pernambuco. Ali uma comunidade composta de centenas de pessoas segue ingenuamente um homem chamado João Ferreira, ancestral de Quaderna. Esse homem dizia entrar em contato, nos sonhos, com o rei Dom Sebastião. E, dizendo-se obediente aos desejos de Dom Sebastião, ele deu início a um rito sacrificial coletivo – um misto de orgia dionisíaca e sanguinária e de fé ingênua com matizes religiosos, tendo por cenário duas pedras fálicas de aproximadamente 20 metros cada uma.

Contrariando o senso comum que avalia o *Romance* como uma narrativa de feitio medieval ou de exaltação à figura do pai, nosso entendimento é de que Ariano produziu um romance contemporâneo de temática complexa e caráter universal, construído de maneira poética e filosófica. O pai é, sem dúvida, uma presença importante na narrativa. Mas o tema que assalta a alma e o inconsciente de Quaderna é a culpa – algo que exploraremos mais adiante.

Vale ressaltar que, para a construção do personagem protagonista, o evento ocorrido

em Pedra Bonita é recriado de forma literária e, quase como peça de ficção, transposto para a condição do mito fundador da dinastia Quaderna. Aqui, a realidade dá origem à ficção. A ficção alimenta o mito e este dá origem à construção alegórica que buscará no mito o ponto de equilíbrio e coerência.

Na "Nota do Autor", publicada como posfácio do livro *O rei Degolado ao Sol da Onça Caetana*, Ariano explica: "romance, ou romanço, era aquele amálgama de dialetos surgidos do latim mal falado e que deram origem às línguas neo-latinas, ou românicas, entre as quais, o Provençal, o Galego, o Espanhol e Português" (Suassuna, 1997, p. 130). E prossegue: "poesias em romance – e depois simplesmente romances – eram as gestas épicas do Romanceiro Ibérico que deram origem, em nosso tempo, ao Romanceiro cigano, da Espanha, e ao Romanceiro Popular do Nordeste, do Brasil – este, como meu romance, não mais ibérico, nem índio, mas já brasileiro e castanho" (idem).

No *Romance*, podemos encontrar as duas formas, ou os dois sentidos: tanto o romance épico "castanho" (que nos lembra em diversas ocasiões o *Dom Quixote*, de Cervantes) mas também esse momento rico e auspicioso das "nações" em que a tradição oral, em forma de canções e gestas, dá lugar, ou melhor, favorece o aparecimento dos poemas épicos, esses já dentro da tradição literária. Há um outro aspecto que vale a pena mencionar que é o sentido da ameaça de desaparecimento dos valores que acompanham a tradição oral e que as romanças tentam garantir para a posteridade.

O título do livro parece sugerir um tempo histórico: as palavras "romance" e "reino" nos remetem, por associação imediata de idéias, ao período compreendido no intervalo entre o aparecimento da dinastia carolíngea e o princípio da formação das nações européias a partir dos séculos 11 e 12. Trata-se do período em que o mundo então conhecido dividiu-se entre cristãos e muçulmanos [Pirenne, 2005], um conflito que invadiu o imaginário coletivo, atravessou os tempos e o Atlântico e, transformado em festa popular, chegou até nós com o nome de Cavalhada, encenado nas festas populares do interior do país.

Por outro lado, como veremos no capítulo a seguir, o título também permite desvendar um outro sentido, o qual contém ingredientes diferentes, capazes de nos transportar para um outro universo ficcional.

O título do *Romance* também é de natureza poética: as palavras "romance" e "reino" permitem, como dissemos anteriormente, que nos transportemos a um outro período histórico. Se considerarmos romance como o aspecto exterior da aventura de Quaderna, teremos a relação com o mundo como o cerne expressivo do termo. Do outro lado temos a expressão "reino" que podemos interpretar como a face da intimidade, o *locus* do mito familiar – onde se constroem os valores que são defendidos por Quaderna. Separando esses dois aspectos, ou emergindo da intersecção deles temos a pedra como elemento representativo do que se pretende construir. A pedra do reino é a base sobre a qual se erguerá o edifício, ou o castelo, e podemos aqui interpretar o livro resultante das aventuras literárias de Quaderna como sendo representado pela pedra – a pedra fundamental, a pedra de toque.

> Tradicionalmente, a pedra ocupa um lugar de distinção. Segundo a lenda de Prometeu, procriador do gênero humano, as pedras conservaram um odor humano. A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homen nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu; transmutada, ela se ergue em sua direção
>
> […] Semelhante a si mesma, depois que os ancestrais mais remotos a ergueram ou sobre ela gravaram suas mensagens, ela é eterna., ela é o símbolo da vida estática […].. (Chevalier e Gheerbrant, 2006, p. 696 e 698)

O título, por outro lado, pode também referir-se à aventura da construção da intimidade psicológica, ideológica e filosófica de Quaderna. Nesse caso, "romance" seria um termo utilizado no sentido moderno – romance como expressão do drama pessoal vivido de maneira angustiada e quase patética pelo protagonista. O reino a que estaria referindo-se nesse caso seria o edifício psíquico de Quaderna, como expressão da crise existencial vivida pelo protagonista. Qualquer que seja a interpretação que dermos ao primeiro termo do título do *Romance*, baseando-nos em nossa história de leitura e vivências, estaremos, sem dúvida, nos relacionando de maneira poética com as possibilidades polissêmicas do nome do romance o que reforça nossa percepção de que se trata essencialmente de uma narrativa poética o que

temos pela frente.

Suassuna oferece como subtítulo, ou como alternativa ao título, a expressão "O príncipe do sangue do vai-e-volta". O termo "príncipe" retoma as idéias presentes no título, mas provoca a seguinte questão: o príncipe em referência é aquele personagem que atravessa a narrativa, trazendo a esperança de dias melhores para o sertão? Ou seria o próprio Quaderna, que no decorrer da narrativa irá sagrar-se rei do reino encantado de Pedra Bonita? A primeira alternativa estaria de acordo com a primeira interpretação dada ao título e, nesse caso, "romança", "reino" e" príncipe" estariam relacionadas ao universo exterior e afeito às questões de caráter histórico e aventuroso. No segundo caso, a saga em questão seria a aventura de Quaderna no processo de auto-decifração, de descoberta de seus signos íntimos e de tradução do sentido de sua própria existência.

Os dois caminhos apresentam direções opostas e complementares. No primeiro caso, a aventura de Quaderna adquire o aspecto picaresco e bufão – Quaderna é o rei de brincadeira, que se veste com trajes ridículos imitando vestes reais, numa fantasia delirante e absurda em que se vê como rei sendo que sua condição é no fundo miserável. No segundo caso, o ridículo da condição de Quaderna ou o seu aspecto miserável faz parte do processo de auto-decifração e é simultaneamente pessoal e universal, pois diz respeito à condição e existência humanas. Quando se percebe desprezível e mesquinho é que o ser humano está quase pronto para aceitar sua condição de um ser superior. Nesse caso, em nenhum deles, aliás, Quaderna tem receio de revelar sua verdadeira condição, de aceitá-la e de com ela estabelecer uma ligação vital e solar.

A palavra "príncipe" nos leva, dessa forma, a considerar a condição existencial do protagonista, único herdeiro de um castelo imaginário, cuja base são duas torres de pedra marcados, dentro e fora da ficção, por sucessivos atos de violência. Violência que é, por sua vez, o ponto de partida comum para os diferentes povos que se fundem na formação da nação sertaneja.

O termo "sangue" vem também carregado de simbolismos. O mais forte deles e bastante utilizado por Suassuna em toda a narrativa é o sangue como sinônimo de memória. Quaderna utiliza a expressão para designar aquilo que está tão gravado em sua memória que

parece ter um caráter fisiológico: "[…]foi ele que tornou para sempre sagradas em meu sangue as palavras torre, pedra, prata, chuvisco prateado" (Suassuna, 2005, p. 67). O mesmo sangue que pulsa em suas veias garante a plenitude de suas lembranças. Significa tradição de caráter e identidade: "VOSSAS EXCELÊNCIAS já devem ter notado que, no meu sangue, Onça e Pedra são muito importantes" (Suassuna, 2005, p. 145). É o aspecto material do improvável e do intangível. Com Quaderna podemos perceber o sangue como um fluxo contínuo que passa de pai para filho, por gerações e gerações, transportando a memória não apenas familiar, mas também a ancestral, a cultural, com tudo o que isso tem de compreensível: "[…]onde se fundamenta a realeza de nosso sangue"(Suassuna, 2005, p.68). O sangue não desaparece da mesma forma que a carne, os ossos e as pedras: ele pode deixar marcas duradouras nas rochas, nas paredes e nos muros, ressaltando assim o seu caráter sobrenatural. Ele permite o encantamento da matéria sem vida das pedras, fixando nelas a história em seu aspecto material e no que ela guarda de fantasioso e espiritual. O sangue é a realização e, ao mesmo tempo, o sonho – o que se materializa e o que transcende: "Anexei às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do Castelo literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos Folhetos" (Suassuna, 2005, p. 107) Guarda os elementos significativos da realidade e os traços perdidos ou desencontrados do delírio e do "encantamento". Dessa forma, é também sinônimo de desejo: "[…] os acontecimentos da Pedra do Reino foram suficientemente astrosos e fatídicos para marcar para sempre meu sangue de realeza" (Suassuna, 2005, p. 68). "[…] ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado" (idem, idem, p. 115)

"Vai-e–volta" trata simbolicamente da intermitência da razão e da loucura. Refere-se também às pulsões de vida e morte. Trata da libido e do fluxo de lembranças e desejos que não tem fim – é o pulsar da vida e a renitência da memória. O vai-e-volta trata indiretamente da crença sebastianista, que parece perdida e desaparecida para sempre da fantasia popular, mas retorna sempre e sempre com vigor e força. O sentido é amplo: diz respeito tanto à memória particular e familiar quanto à memória coletiva e ao imaginário popular. Ariano elabora em sua narrativa a fantasia sebastianista da esperança e do renascimento e a simboliza na figura do príncipe do cavalo branco que passa por Taperoá arregimentando um grande número de seguidores – como que se preparando para iniciar uma guerra ou um movimento

religioso. Daí seu nome, Sinésio, ou " o que traz o sinal", e o epíteto de o "alumioso".

O dicionário Houaiss não traz um verbete para sinésio, mas explica o sentido de "sínese", que, em grego, quer dizer "encontro, junção de dois riachos, donde reunião de duas coisas em uma, compreensão, inteligência" e, em latim, *synesi*s, "inteligência".

O título nos revela muito do conteúdo da obra e do seu aspecto lúdico. Por tratar-se de uma obra inacabada, não é o desfecho o que verdadeiramente importa, mas o percurso da narrativa. O meio do caminho é mais importante que a chegada. Se compararmos *O Romance* a obras tradicionais, de caráter mais linear, verificamos que se trata, inequivocamente, de uma narrativa incompleta. Mas, se nos concentrarmos nos aspectos alegóricos e poéticos, perceberemos que a mensagem, a história que o narrador quer nos contar está completa. Ele sustenta sua mensagem nos símbolos e nas metáforas. Trata-se de uma obra que aborda o tema da superação dos elementos contraditórios da natureza humana. A saga mais importante aqui é a vivida pelo ser humano em busca de sua identidade. A luta que, num certo sentido, parece fadada ao insucesso, ao incerto, revela-se como determinação da qual o ser humano não se pode furtar. É uma aventura pessoal, mas ao mesmo tempo universal e inerente ao humano. O caráter profundamente significativo e universal da narrativa de Quaderna apresenta-se, ironicamente, na descrição de sua luta pessoal, no processo de iniciação que experimenta ao coroar-se como rei e assumir a sua real identidade – equiparando-se aos parentes sanguinários que o antecederam. Assumindo o ingrediente cruel que marca a sua família, ele passa a viver o paradoxo do experimentar-se em processo de civilização, pois a civilização tem origem violenta e cruel. A civilização guarda em seu sangue a lembrança de um passado violento, que a todo momento e por razões das mais variadas supera as amarras que a tolhem e que a camuflam por debaixo da aparente normalidade da vida comedida, e se revela, trazendo à tona a complexa e paradoxal natureza humana.

Nossa análise também nos levou a considerar o que denominamos "espiral narrativa". Essa expressão decorre da constatação de que a história contada pelo narrador, em caráter digressivo, não nos traz até sua condição existencial presente. Há um claro distanciamento entre a condição inicial do narrador no momento em que este inicia a narrativa e o momento em que a termina. Como se a condição do narrador na prisão fosse o ponto de partida e não o de chegada como acontece costumeiramente com as narrativas circulares.

Tal constatação nos levou a considerar a existência de um "arranjo" de imagens e sentidos velados, os quais nos levaram a conhecer um outro processo vivido pelo narrador e que dá conta de sua transformação a partir do momento em que inicia seu depoimento ao Corregedor. Lançando mão da metáfora e da alegoria, uma outra instância narrativa ordena as imagens e transforma Quaderna, antes narrador em primeira pessoa, em personagem do qual se fala. Esse conjunto de imagens, por sua vez, nos conta, metaforicamente, a transformação de Quaderna, de um ser dominado por uma instância superior, diversas vezes comparada à onça do destino, a um outro ente, sujeito e criador de sua própria sorte. A essa espécie de arranjador de imagens expressivas e que narram, por sua vez, o processo de superação vivido pelo protagonista, nós atribuímos o conceito de dupla instância narrativa e de autor implícito, do modo como o entende Todorov, e que procuraremos detalhar nos próximos capítulos.

Aqui retomaremos parte das explicações já dadas anteriormente, mas mostrando no texto a sua ocorrência em relação a romance, a sangue e a reino – procuraremos também, no interior do discurso do personagem Quaderna, mostrar de que maneira se dá essa confluência de sentidos.

O *Romance* segue duas trilhas paralelas. A primeira assenta-se no aspecto feudal e relaciona-se ao mundo exterior do narrador, tendo como temática a cavalaria e a epopéia como forma, no caso sertaneja, na qual o pano de fundo é a sociedade medieval, representada pelos fidalgos tradicionais do sertão. A origem dessa comunidade remonta aos séculos de desbravamento da Paraíba, das guerras e massacres impetrados contra os índios habitantes daquela região. A violência está, portanto, na gênese desse povo, que manteve ao longo dos tempos uma forma de organização que remonta aos tempos do Brasil colônia, ou mesmo até antes.

A segunda trilha narrativa segue o percurso da auto-descoberta, do auto-conhecimento e relaciona-se ao mundo interior do narrador. Simultaneamente, aponta para a face moderna subentendida no termo "romance'. Estamos adentrando aqui o mundo da subjetividade e do indivíduo. Quaderna conta sua história pessoal.

Como conseqüência dessa dupla significação, podemos dizer que são *dois* os romances produzidos: um que se assemelha aos tradicionais romances de cavalaria e de mistério medieval; outro que, no seu sentido moderno, irá tratar de um universo que gravita em torno do indivíduo Quaderna.

A partir daí percebe-se que a "pedra", presente no título do livro, também está imbuída de dois sentidos simbólicos. Aliás, trata-se mesmo de *duas* pedras no título do livro. Elas simbolizam o coração do reino de Quaderna e, se levarmos em conta o elemento autobiográfico, as duas pedras estariam representando, simbolicamente, a figura do rei e a do príncipe.

O *Romance* de Ariano Suassuna trata, então de vários temas, quase que simultaneamente. Um destes temas abordados na narrativa diz respeito ao período medieval,

quando começaram a ser produzidas as romanças naqueles dialetos rudimentares que viriam a tornar-se, mais tarde os atuais idiomas europeus. Quase que estabelecendo uma relação direta entre as práticas, pode-se subentender que o autor considera que o momento cultural vivido pelas comunidades européias assemelha-se fortemente ao quadro que se verifica no sertão, com seus cantadores e poetas populares.

Obviamente que se trata aqui de uma comparação que reside estritamente no fazer cultural – Suassuna parece querer separar as outras questões como política, crenças e ideologias. O universo poético e o imaginário popular, com suas crenças, religiosidade e estilo de vida, pertencem a uma geografia mítica e só podem ser comparadas quando considerados o teor artístico e expressivo das manifestações populares.

O tema central da narrativa, dessa forma, é o fazer artístico, com ênfase na produção literária considerada, então, como parte integrante de um todo mais amplo que leva em conta também a arte pictórica e as representações artísticas com suas danças, suas músicas e as indumentárias tão bem trabalhadas, cuja composição tem origem antiga e resulta de uma sobreposição, ou fusão, de culturas diferentes originadas em Portugal e Espanha e ambientadas e sincretizadas com outras culturas no sertão brasileiro.

Para que isso tenha efeito, o autor recorre ao rico acervo da memória popular e constrói um personagem que é, ao mesmo tempo, uma figura alegórica, representativa dos diferentes recursos artísticos de que se utiliza a população sertaneja para expressar seus sentimentos e suas crenças.

Outro assunto fundamental que será tratado nas páginas do livro é o sebastianismo e seu correspondente menos político ou ideológico que é o conceito de armorial, que, aliás, aparece na definição dada pelo próprio autor, quando classifica seu texto como romance armorial brasileiro. Isso começa, sob a ótica do narrador, como um mero divertimento popular e ganha, no decorrer de sua vida, o sentido de uma libertação espiritual, quase como uma religião libertadora. Daí a inevitável aproximação com o sebastianismo.

A epopéia histórica também ocupa lugar de destaque na narrativa. Mas aqui, além de contar a história das primeiras famílias que ocupam o sertão paraibano, ainda no tempo do

Brasil-colônia, o autor procura resquícios de sagas mais antigas, vividas em tempos bem distantes, mas que traduzem o caráter universal e complexo do mundo rural e selvagem do sertão nordestino. O que acontece ali é o esmagamento da cultura indígena, a disputa pela posse da terra, a luta pela sobrevivência em ambiente agressivo, e o panorama é o da natureza rude dos homens e mulheres, que enfrentam seu trágico destino com resignação e altivez, certos da inevitabilidade de seu sofrimento, e esperançosos de que surgirá um líder que os guiará à terra prometida, como teria feito Moisés ou Mohamad, ou como tentou fazê-lo Antônio Conselheiro.

Essa epopéia é especialmente rica, e o autor não se restringiu a contar os aspectos históricos tal qual aconteceram, mas localizou no passado europeu, em paisagens bíblicas e em outras e mais antigas culturas, as semelhanças no modo de agir, de viver e de reverenciar seus heróis e deuses. Suassuna buscou ainda elementos da cultura dos tapuias, tais como religião, valores espirituais e habilidades de sobrevivência e mostrou como essa cultura acabou sendo incorporada na vida e nos costumes sertanejos. Como podemos perceber no seguinte trecho narrado por Quaderna:

> Aquelas pedras desiguais, brutas, gigantescas apesar de tudo, tinham, na sua desordem, o fascínio de um enigma ligado à Besta Bruzacã, à Vaca do Burel, ao Cavalo Misterioso, ao Dragão do Reino do Vai-e-Volta, à Iprupriapa, enfim, a todas aquelas encarnações que a Onça-Malhada do Divino assumia em suas aparições, fosse no Sertão, fosse no mar, fosse nas desaventuras narradas nos "folhetos". (Suassuna, 2005, p. 150).

Portanto, a epopéia que o autor narra é não apenas a das famílias e desbravadores sertanejos, mas é indiretamente a saga épica de judeus, cristãos-novos, mouros, africanos e tapuias, todos impulsionados pelo destino que os colocou frente a frente para se consumirem na guerra e na dor, e para, nos momentos de submissão, misturarem suas culturas e seu sangue.

> Mouros e judeus não foram deparados em livros mas na vivência de usos-e-costumes brasileiros, mesmo nos sertões do oeste norte-riograndense onde vivi, menino pondo-se rapaz. Como não se sabe até onde corre o sangue dos Mouros e Judeus nas veias conterrâneas, era uma surpresa encontrar nos cimélios

> sapientes a denúncia da autenticidade presencial do Oriente em gestos e hábitos nas regiões de pedra e sol: - o tabu do sangue, repugnância às carnes dos animais encontrados mortos, balançar o corpo na oração, a bênção com a mão na cabeça, o horror da blasfêmia, respeito ao cadáver e aos objetos de uso pessoal do defunto, pavor aos mistérios da Noite, da Lua Nova, das Estrelas Cadentes, do Relâmpago, o Trovão, voz do Deus irado, às perfídias do Anjo Mau… Criei-me temendo as Sombras, Águas Paradas, torvelinho de folhas secas, Aleijados de nascença, Velhos de barba-longa, homem de fala fina. Orientalismo diluído no leite materno e das amas-pretas, acalentadoras das minhas impaciências infantis. (Cascudo, 2001, p.13)

Enquanto saga pessoal, a vida de Quaderna está fundada na necessidade de superação do elemento paterno, representado pelo trono vazio, de libertação da cadeia que injustamente o mantém em imobilidade, e da impotência perante o mundo que exige dele coragem e disposição para a luta (caracterísitcas de que ele não dispõe, Quaderna se considera um covarde).

Na construção de Quaderna, Ariano Suassuna lançou mão de sua poesia e de sua habilidade em lidar com símbolos, sejam heráldicos ou ligados ao fascinante universo da memória popular, juntando emblemas da tradição indígena e peninsular. Como que protegido por uma fronteira invisível, Quaderna transita pelo universo mágico das formas primordiais e arquetípicas, tentando sobreviver a uma realidade adversa e superar sua condição existencial.

Construir-se como entidade autônoma e ocupar o trono que, por herança, lhe pertence implica na aceitação da vacuidade do trono e no reconhecimento da inevitabilidade de ter que sepultar o passado que mancha de sangue a coroa do rei, mesmo estando tomado pelo sentimento de culpa, pelo asco e pelo desejo de revificar aquele castelo que subsiste em sua memória e que propiciaria tomar as rédeas de seu destino.

Quaderna acredita no retorno do rei, não mais um terceiro, mas ele próprio. Ocupar o trono significa inviabilizar a volta do rei que partiu. Sobretudo, significa aceitar que a vacância é definitiva e caberá a ele o trono vazio. As duas pedras ilustrariam, portanto, as duas formas e os dois momentos da potência vital masculina na representação do rei que

partiu e na do rei que se entroniza. Podemos ver aí a representação do rito de passagem de uma condição de submissão para a da supremacia sobre o si mesmo. Quaderna vive a transição do plebeu para o monarca absoluto – mas isso acontece apenas em sua fantasia, pois o verdadeiro rei na história será o príncipe Sinésio.

A superação que ocorre no interior de Quaderna e sua transformação de objeto do destino em sujeito de sua existência é o resultado prático de sua ascensão à realeza. Assim se completa também a saga histórica que tem início com a morte de um Rei, o vazio de poder e o nascimento de um novo soberano, apenas que, nesse caso, o reino em questão é simbolicamente a alma de Quaderna – ou o Quaderna enquanto representação do universo anímico de Suassuna.

O autor ainda nos propõe uma espécie de jogo quando cria um narrador com o propósito de criar um livro e que procura nos convencer de que o livro que temos em mãos é o mesmo de sua lavra. Quaderna é assim uma espécie de mamulengo, manipulado pelo autor e por ser orientado em seus movimentos por aquele que o criou, reflete e ecoa seus impulsos e orientações… Assim, por modo difuso, o autor insere na narrativa sua própria história. Torna a violência de São José do Belmonte em mito e representação da sua origem e condição humana.

A narrativa de Ariano se contextualiza dentro do que se pode classificar como narrativa poética. Nesse sentido, talvez seja a obra mais poética de sua autoria, pelo seu conteúdo simbólico e metafórico, ainda que o livro não apresente a denominação de poema e que a poesia tenha que ser vista de forma enviesada, como se não pudéssemos contemplá-la diretamente. Para fins de melhor definição e contextualização do que compreendemos como narrativa poética, tomamos como referência conceitos extraídos das obras *Le récit poétique*, de Jean-Yves Tadié, *The lyrical novel*, de Ralph Freedman, e o capítulo intitulado Em torno da poesia, presente no livro *Os gêneros do discurso*, no qual Todorov se baseia em algumas das principais idéias de Novalis e dos irmãos Schlegel para encontrar uma definição para esse gênero.

Quando decidimos tratar, portanto, o *Romance* como uma narrativa poética estamos levando em conta os inúmeros aspectos elencados nas obras acima que permitem defini-lo dessa forma. Dentre aqueles podemos citar a circularidade da fábula, a *mise-en-abîme*, o sertão enquanto ilha onde tempo e espaço transformam-no em região mítica, o foco na primeira pessoa, que facilita a aproximação, por vezes confusão, entre as biografias de personagem e autor (nesse sentido vale sublinhar o que dissemos anteriormente sobre os dados biográficos do autor ostensivamente expostos na abertura do livro), a alegoria, sobre a qual discorreremos mais amiudemente, as torres (de pedra bruta e da cadeia) duplamente significativas: como centro axial do mundo, de onde se pode observar e compreender o homem enquanto personagem de uma tragédia, e ponto de referência e construção do "eu".

Lembramos ainda que os elementos trágico e épico presentes no *Romance* transitam de uma para outra instância, ora tomando parte na composição linear da fábula, ora enveredando pelo universo da metáfora, da alegoria e do simbolismo.

Freedman destaca a ênfase da narrativa poética na figura do protagonista como imprescindível para aproximação entre o eu lírico e o herói da fábula:

> *The emphasis on the protagonist as the poet's mask is inevitable in a genre which depends on the analogy between the lyrical "I" of verse poetry and the hero of fiction.* (Freedman, 1971, 15)

Todorov, referindo-se a uma idéia proposta por Novalis, afirma que "a leitura poética comporta suas próprias regras que não implicam, como ocorre na ficção, a construção de um universo imaginário" (Todorov, 1980, p. 111). Em consonância, lembramos que mesmo quando Quaderna reconstrói o mundo tosco do sertão dando-lhe cores heráldicas e cumulando-o com o luxo dos objetos suntuosos da realeza ele o faz de modo irônico como se estabelecesse um acordo com o leitor.

Quaderna, como veremos adiante, ao lado de ser o protagonista e narrador é também capaz de criar inúmeras imagens poéticas e o seu deslumbramento pela heráldica se reflete no modo como traduz o universo mítico resgatado da dura realidade que o cerca.

No entanto, diferentemente do que acontece em outras criações literárias, nas quais a narrativa poética se mostra presente, enfatizando quase que tão-somente o drama pessoal do protagonista, no *Romance* é preciso que se destaque o sentido alegórico e trágico do narrador, a vertente histórica e épica pela qual transita a nação sertaneja e a expressão da memória popular. As crenças e os costumes que dão conta da existência de uma comunidade que sobrevive em condições muito adversas permitem perceber um *cosmos* onde os valores coletivos se sobrepõem aos individuais. Dessa forma, Quaderna, ao lado de representar um todo cultural e de ser porta-voz da memória nacional, num sentido profundo, é também o veículo por meio do qual se revela a instância poética.

Atuando como o narrador que tem como missão principal a produção de um romance épico, Quaderna nos oferece, no decorrer da narrativa, inúmeros indicativos de como será esse romance e como abordará esse assunto. Ele começa a escrever suas memórias na prisão, apelando ao coração do leitor, como se se tratasse do desfecho de um auto, recorrendo ao que já possuía de material escrito – resultado dos longos e detalhados depoimentos dados ao Corregedor, agente enviado ao sertão pelo Estado Novo para investigar algumas agitações políticas provocadas por, entre outros, o próprio Quaderna em sua elevação político-religiosa, vale dizer, sebastianista. Admite sua culpa, mas não apresenta nenhum fato que corrobore, ou que justifique sua prisão, o que nos faz considerar que a prisão, assim como sua culpa referem-se a elementos extra-textuais, a uma condição que ultrapassa os limites da narrativa e implica o autor como entidade implicitamente comprometida com os desdobramentos da narrativa. Conforme afirma Todorov:

> Muito freqüentemente a imagem do narrador é desdobrada: basta que o sujeito da enunciação seja ele mesmo enunciado para que, atrás dele, surja um novo sujeito da enunciação. Em outros termos, tão logo o narrador é representado no texto, devemos postular a existência de um Autor Implícito ao texto, aquele que escreve e que não se deve em caso algum confundir com a pessoa do autor, em carne e osso: apenas o primeiro está presente no livro. O autor implícito é aquele que organiza o texto, que é responsável pela presença ou ausência de determinada parte da história. [...] Se nenhuma pessoa se interpõe entre esse autor inevitável e o universo representado, é que o autor implícito e o narrador estão fundidos. Mas, na maior parte do tempo, o narrador tem seu próprio papel, inconfundível. Esse papel varia de um texto para outro: o narrador pode ser uma das personagens principais (numa narrativa na primeira pessoa), ou então simplesmente emitir um julgamento de valor (em relação, num outro ponto do texto, o autor mostrará seu desacordo) e ter acesso assim à existência. (Todorov & Ducrot, 2001, p. 294)

Dessa forma, o comprometimento entre autor e personagem-narrador supera a das formas narrativas convencionais, dando mesmo um outro alcance para o efeito *mise-en-abîme,* em cuja circularidade narrador e autor trocam de papéis e funções, sendo que o narrador ora assume virtualmente a função autoral e, nesse caso, dando destaque à existência do autor, ora é o autor que assume sua verdadeira função, na qual o personagem Quaderna age como um porta-voz de si mesmo e de sua história, mas indiretamente tratando de aspectos da vida do autor.

Retomando o que dissemos anteriormente, a palavra "romance" nos remete, juntamente com a palavra "reino", a um mesmo período histórico, situado entre o fim do império romano e o nascimento das modernas nações européias. O período a que nos referimos, séc 6 a 10, aproximadamente, presenciou a consolidação das línguas derivadas do latim vulgar. Störig descreve assim esse período:

> Com o declínio da autoridade central de Roma, diminui também a comunicação entre as regiões do império; e um fenômeno observável em toda parte é que duas comunidades lingüísticas – sejam elas representadas por grandes grupos ou por habitantes de vales contíguos, mas separados por escarpadas cadeias de montanhas – assumem, assim que sejam isoladas uma da outra, um desenvolvimento lingüístico cada vez mais divergente. Desse modo surgiu no século IX uma considerável

> quantidade de dialetos do latim vulgar. Quais deles iriam tornar-se "línguas" na verdadeira acepção da palavra, isto é, línguas nacionais, escritas, literárias, foi determinado por fatores extralingüísticos, políticos, administrativos e sociais. (Störig, 2003, p. 101)

Muitos dos textos literários considerados importantes para a formação de núcleos lingüístico-culturais datam dessa época. Segundo os dicionários, o termo "romance" é simultaneamente o nome dos dialetos falados pelos habitantes dentro dessa nova realidade histórica e social, mas é também o nome das canções épicas, das gestas, das epopéias. Ao conjunto dos poemas e canções que aparecem por essa época é dado o nome genérico de Romanceiro.

A versão mais antiga da *Canção de Rolando*, a que está guardada em museu inglês, foi produzida no século 10, enquanto a *Canção de Hildebrando*, "a mais antiga epopéia heróica germânica, da qual se conservaram apenas fragmentos, foi escrita por volta de 810, por monges do mosteiro de Fulda" (Störig, 2005, p. 129). *Beowulf* data do século 10, enquanto *El Cid* surgirá não muito mais tarde.

As epopéias, segundo pesquisadores, servem antes para conformar, como resignação diante de uma realidade adversa, como meio de levantar o moral de um povo, do que para refletir a realidade do momento histórico. Dessa forma, têm o poder de restituir a vontade coletiva ameaçada como experiência de autonomia e de consolidação dos valores e da expressão específica de um povo ou comunidade.

A palavra "reino" designa essa unidade cultural, trata-se do lar estendido. O reino é o espaço da família, do clã, do povo de mesma cultura, mesma língua, mesma religião. No reino, todos os valores, mitos, crenças, representações artísticas, estão interligados, constituindo-se em um todo equilibrado e universal. Some-se a isso a tradição, e teremos um mundo que gravita dentro de um espaço mítico que retoma ciclicamente seu início e seu fim – a eternidade fechada em si mesma.

> Lo que nos detiene principalmente en esos sistemas arcaicos es la abolición del tiempo concreto y, por tanto, su intención antihistórica.

[…]

> Llevados a sus limites extremos, todos los ritos y todas las actitudes que hemos recordado cabrían en el enunciado siguiente: si no se le concede ninguna atención, el tiempo no existe; además, cuando se hace perceptible, […] el tiempo puede ser anulado. En realidad, si se mira en su verdadera perspectiva, la vida del hombre arcaico, […], aun cuando se desarrolla en el tiempo, no por eso lleva la carga de éste, no registra la irreversibilidad; en otros términos, no tiene en cuenta lo que es precisamente característico y decisivo en la conciencia del tiempo. (Eliade, 2003, p. 87)

O rei na condição medieval é senhor e escravo de seu reino. É o pai nacional encerrado em um espaço geográfico, e representa simbolicamente a alma nacional, na qual todos se refletem como se estivessem à frente de um espelho. Assim é que o rei serve de modelo, mas é ao mesmo tempo reflexo do mundo de que é senhor absoluto, representando aos olhos de seu povo o aspecto tangível da imortalidade e da eternidade – pois, segundo o sentimento e a razão comum, sempre haverá o rei ao qual o reino deverá servir até o fim dos tempos.

A Europa esteve durante esse período, como nos mostra Henri Pirenne, refém de um mundo dividido entre o cristianismo e o Islamismo. Espremida entre a Península Ibérica, dominada pelos mouros, e o Oriente, a Europa experimentava a dualidade que mais tarde iria se revelar também nas colônias portuguesas de além mar: a região próxima à faixa litorânea vivia com certo conforto e abastança, mas, em compensação o interior continental encontrava-se em difíceis condições econômicas e espirituais.

> Avant le VIIIe. siècle, ce qui existe c´est la continuation de l´économie méditerranéenne antique. Après le VIIIe. siècle, c´est une rupture complète avec cette même économie. La mer est fermée. Le commerce a disparu. On se trouve en présence d´un Empire dont la terre est la seule richesse et où la circulation des biens meubles est réduite au minimum. Bien loin qu´il y ait progrès, il y a régression. Les parties jadis les plus vivantes de la Gaule en sont maintenant les plus pauvres. (Pirenne, 2005, p. 177)

Pirenne classifica a luta de Carlos Magno como resistência, tendo como objetivo

maior, talvez único, proteger as fronteiras do Império e defender com todo empenho e recursos a unidade cultural e religiosa do Estado. Carlos Magno, percebendo o curso inevitável da emancipação dos povos pelo uso dos dialetos locais, determinou que o latim voltasse a cumprir o papel que lhe cabia historicamente, sendo o idioma por meio do qual a ciência e as belas-artes deveriam se consagrar. Assim, o latim veio a tornar-se a língua oficial do Império, nas áreas da filosofia e das ciências, sobrevivendo nessa condição até o século XVIII.

> Or, c´est précisément à ce moment où le latin cesse d´être une langue vivante et cède la place aux idiomes rustiques d´où dériveront les langues nationales, qui´il devient ce qu´il va rester à travers les siècles: une langue savante; nouveau caractère médiéval qui date de l´époque carolingienne (Pirenne, 2005, p. 209)

Cercada pelo Mediterrâneo e pelo Islamismo, a Europa conheceu um período de ostracismo econômico e isolamento político. Na invasão da Ibéria, Carlos Magno perdeu grande parte de seus soldados e oficiais – seus melhores homens. No entanto, ele conseguiu, com sua devoção religiosa e a força militar de que dispunha, manter e expandir a fé cristã e consolidar o poder da Igreja. Estava, assim, preparado o terreno para o revide cristão contra os exércitos muçulmanos, que se daria a partir do século 11.

O quadro de desolação e de moral combalido, que se seguiu ao desastre militar na Espanha seria substituído, no século 10, pela exaltação à figura do Rei Carlos Magno, imortalizado no canto épico *Chanson de Roland,* que, ao mesmo tempo, marcaria o final de um ciclo – o fim do Império Carolíngeo e a divisão do império em reinos isolados que seriam as sementes das futuras nações européias.

Vemos o reino como o embrião da nacionalidade e como o processo de transição dos povos de uma era em que prevaleceu a organização e o poder do Estado Romano, para a construção do Estado moderno de direito – modelo que levaria alguns séculos para consolidar-se.

Assim, as palavras “romance” e “reino” colocadas no título do *Romance da pedra do*

Reino, convergem para uma mesma realidade histórica e social, e sugerem um processo de transição de um tempo marcado pelo medievalismo, pela estabilidade dos poderes e pela permanência da condição social, dominado pela linguagem dialetal e tradição oral, para o tempo da narrativa escrita e a criação de uma nova ordem social. Essa circunstância é representada pelo romance, enquanto língua falada, que aos poucos se individualiza adquirindo personalidade própria, pelo romance enquanto manifestação literária que traduz o sentimento e a condição nacional e pelo Romanceiro enquanto dinâmica artística e expressiva, possibilitando a construção da identidade e da personalidade de um grupo ou comunidade socialmente distinto.

Certamente Ariano Suassuna não pensou em tratar da Idade Média Européia, mas buscou explorar as semelhanças de condições entre o Velho Mundo e as populações do sertão nordestino, no que diz respeito a questões envolvendo autonomia e às relações de poder e modo de organização. Nesse sentido, os pontos em comum não param por aí. Como veremos mais à frente, a epopéia proposta pelo personagem Quaderna - e, por que não dizer, também implícita no título do livro - traduz, ademais, um final de ciclo. Esse ciclo corresponde a um período de profundas transformações para o sertão de Quaderna, tendo-se como referência o ano de 1938. Mas esse ciclo também diz respeito ao autor, que iniciou a criação do romance em 1958.

Ao concretizar tais transposições, Suassuna, à semelhança de célebres ilusionistas, nos convida a enxergar, no lugar da dura realidade e da aridez cotidiana e atual, a paisagem de sonho dos contos medievais e o tempo imperfeito e mítico da geografia carolíngia. Cuida de esculpir na pedra bruta do sertão agreste, os castelos com que sonhamos quando ainda crianças – recriando a atmosfera lúdica e irreverente dos contos medievais. Por outro lado, por tratar-se de uma via de mão dupla, permite-nos entrever que o que imaginávamos pairando no espaço intersticial da paisagem onírica, distante no tempo e no espaço, e quer nos fazer crer num mundo sem sofrimento ou miséria, resulta de nossa frágil natureza que convence nosso crédulo olhar.

Em outras palavras, se se pode ver uma falsa paisagem no sertão que conhecemos, também é possível enxergar a dura realidade que o mito medieval escamoteou. Assim, a *Canção de Rolando* transforma em vitória moral, favorável ao mito epopéico, o funesto e

adverso resultado obtido nos campos de batalha na Espanha, quando uma parte importante da tropa de Carlos Magno foi atacada e destruída.

Na intersecção entre o reino medieval, espaço da nacionalidade, e o romance medieval, transição do falar dialetal para o escrever epopéico, a pedra é o fundamento de um processo civilizador – a base sobre a qual se edificará a nação sertaneja que Suassuna compara a todas as outras em seus momentos épicos. Dessa forma, permitirá que nosso olhar alcance em sua narrativa inúmeras paisagens que conhecemos desde a infância: paisagens que nos foram reveladas por meio das narrativas religiosas, dos contos de fadas ou dos livros com os quais travamos conhecimento em nossa infanto-juventude, tais como *As Mil e Uma Noites, o Dom Quixote*, e outras semelhantes.

De um lado, *Romance da Pedra do Reino* tratará da saga das famílias paraibanas que adentraram o sertão ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII e enfrentaram e expulsaram as comunidades indígenas de seus territórios, que combateram entre si e se organizaram em espaços de poder semelhantes aos feudos. Famílias que se afastaram dos núcleos de poder do centro metropolitano, de cultura urbana e cosmopolita, localizados na capital litorânea, rompendo politicamente com eles e estabelecendo, aos poucos, um abismo que, ao fim, levaria a um enfrentamento bélico, cujo desfecho não seria apoteótico para nenhum dos lados. Iria significar, ao contrário, o fim da saga das famílias e de uma condição hegemônica e acima do estado de direito – enfim a república com seus defeitos, até os dias atuais não superados, promoveria uma clara definição de limites para as oligarquias rurais, de origem feudal.

De outro lado – o que inclusive pode ser apreendido do título do livro -, "romance" e "reino" têm significado moderno e carregam consigo uma proposta bastante contemporânea. Nesse caso, o gênero do romance (e não romança) já não é mais visto como a narrativa epopéica de caráter medieval, mas sim como reinvenção do fazer e da fórmula narrativa.

Ariano propõe um desafio ao modo de narrar convencional, ao inserir em sua prosa o formato dos folhetos do período humanista ibérico, arranjados dentro de uma narrativa contemporânea. Constrói sua ficção inspirada em *Dom Quixote* e dialoga, de forma implícita, com José de Alencar, José Lins do Rêgo, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Aproxima-

se, ainda, do *Velho Testamento*, além de outras obras históricas de caráter regional, ou universais e renomadas. Aponta para diferentes tempos históricos, atualizando os conflitos ibéricos entre os povos de origem árabe e a Igreja Católica, por meio de seu braço repressor, (que entrevemos na sua descrição das tradições enraízadas na cultura sertaneja e nordestina); discute o fazer literário e nos transporta em determinados momentos para um mar de narrativas como se estivéssemos ouvindo Sherazade tratar do universo rude e por vezes picaresco das tardes sertanejas. Na fala do corregedor fica evidente essa percepção:

> O inquérito continua aberto e em suspenso, de modo que, pelo menos por enquanto, sua Obra ficará assim, em suspenso e aberta, dependendo sempre de novos depoimentos que o senhor nos prestar. (Suassuna, 2005, p. 737)

Ao buscar novos caminhos para a narrativa, Ariano também absorve a aventura individual e a subjetividade. Como resultado, o protagonista conta-nos sua própria história desde a infância até o momento em que se encontra na cela de uma cadeia. O narrador confidencia ao leitor as razões de sua condição atual, o que se passa em seu íntimo, as lutas travadas contra um inimigo poderoso que não está nem próximo nem distante, mas em seu próprio interior. O impasse em que vive, semelhante a uma prisão, coloca-o em uma condição de imobilidade e de sofrimento. Sua angústia, definida por ele mesmo como culpa, tem raízes em uma profunda crise existencial.

Essa experiência interior que nos revela os mitos, as crenças, e a força da superação e da sobrevivência em mundo que o hostiliza, mas ao qual parece prender-se como a uma placenta é o centro da narrativa que está "encoberta" no título do romance e que propomos como a de maior importância.

É da construção do personagem Quaderna e de sua transformação, que tratará a narrativa que definimos como "moderna" dentro do livro. E se, por um lado, ela se mostra, do ponto de vista formal, como narrativa aberta, por outro lado, como procuraremos demonstrar, trata-se de uma narrativa completa, em decorrência da *mise-en-abîme* que o autor elabora, de modo magnífico.

Sendo o romance aqui sinônimo de jornada de descoberta da identidade pessoal, o conceito de reino também irá adaptar-se. Reino, no presente caso, significará o espaço da intimidade que, quando expandida, atingirá o limite do universo familiar. Assim, o autor trata o ambiente familiar de seu personagem-narrador como o espaço da ficção em seu sentido mais complexo.

Nesse caso, o autor lançará mão da alegoria para dar vazão à expressão de seu universo poético. É como narrativa poética que irá desdobrar-se a peça ficcional, permitindo ao autor transformar um romance de caráter histórico e picaresco, em princípio, numa densa narrativa de caráter psicológico, de viés filosófico e metafísico.

O drama pessoal adquire o caráter de tragédia, a partir da concepção do personagem, não mais como representação ficcional de um ser humano comum, mas quando suas características transbordam da simples condição humana, pessoal e intransferível para a de representação alegórica universal, de caráter histórico e atemporal.

Agora, temos a "pedra" não mais como fundamento da construção de uma saga coletiva e epopéica, mas como o ponto de partida (ou chegada) para a viagem interior, que resultará na construção da identidade e na superação da condição existencial e dramática do personagem-narrador.

Mesmo que consideremos a narrativa, nesse sentido, formalmente indefinida, pois não nos é informado o momento certo da prisão de Quaderna, do ponto de vista do processo de auto-construção, de descoberta da própria personalidade e de superação de sua condição existencial, simbolicamente representada pela entronização do personagem-narrador, a narrativa é completada pelo próprio encerramento da narrativa, onde autor e personagem voltam a se encontrar como espelhos que se refletem por meio do processo que se define como abissal.

Não há abertura da cela, nem a liberação do preso, mas o processo de purgação se dá por meio da própria narrativa. Dessa forma, por meio das lembranças e do narrar, Quaderna consegue libertar-se. Isso fica evidente na superação do espaço reduzido da prisão na qual o personagem encontra-se detido no início da fábula, tendo apenas o espaço físico da cela que o

acolhe e a possibilidade de enxergar os limites materiais do sertão. Já no final de sua narrativa, ele se permite o deslocamento pelas ruazinhas de Taperoá exercitando seus sentidos físicos, enquanto a noite perfumada o envolve e os ruídos produzidos pelas famílias que sobreviveram aos desmantelos, sugerem a consolidação da civilidade.

Portanto temos aí dois romances e dois reinos que se complementam e se constroem mutuamente, de maneira especular e dentro de um processo que só se encerra porque temos o livro em mãos. Isso significa que o narrador pôde concluir sua narrativa e que o autor conseguiu, de forma alegórica, expressar seus verdadeiros sentimentos, como num processo de construção poética.

Para amarrar os quatro elementos (dois reinos e dois romances), Suassuna criou o personagem Quaderna (que, na tradição heráldica, significa o campo do escudo ou brasão dividido em quatro áreas), cuja representação numérica pode ser o número quatro (as quatro dobraduras do papel para formar o "quaderno" em que se escreviam os folhetos para serem pendurados nos cordéis). E para dar sustentação e materialidade às duas pedras, implicitamente presentes no título do livro, Suassuna resgatou um fato verídico e terrível, por tratar-se de um rito sacrificial de vítimas humanas, ocorrido no século XIX, no interior do estado de Pernambuco. O local onde ocorreu a matança ficou conhecido como o reino da Pedra Bonita, e passou para a história como um episódio de caráter sebastianista conduzido por João Ferreira, um líder carismático e delirante que aproveitou-se da ingenuidade de um grupo de famílias composto por umas duzentas pessoas, aproximadamente.

Passando por momentos difíceis em decorrência da longa seca que se prolongava e que causou a perda de tudo o que havia plantado, o grupo se deixou conduzir por João Ferreira e, induzido pela loucura de seu líder, submeteu-se a um rito sanguinário que consumou a vida de dezenas de crianças e adultos e de animais domesticados. A violência ritualizada e a anuência e participação de toda aquela comunidade tornou o evento um caso digno de estudos antropológicos. Suassuna procura resgatar os elementos simbólicos desse acontecimento, enxergando ali o altar (ara de gaviões), o trono ensangüentado, o rei degolado – imagens que lhe são muito familiares e estão simbolicamente presentes em sua história pessoal. As pedras servem de metáfora da potência sexual masculina e plantadas uma ao lado da outra traduzem a passagem do tempo, a sucessão dinástica e, ao mesmo tempo, a ciclotimia

da vida e da existência humanas. Não poderia haver melhor ponto de partida para a construção desse personagem Quaderna, cuja dimensão psicológica vacila na intermitência entre o raso prosaico e o filosoficamente profundo e entre o pícaro chulo e cotidiano e o esteticamente perturbador.

A expressão "O príncipe", que aparece no subtítulo do livro, refere-se, muito provavelmente, ao personagem Sinésio. O livro conta sua história em paralelo à narrativa central, o que permite a expressão do universo heráldico e a criação de um cenário místico e transcendente. A figura do príncipe está ligada simbolicamente

> às virtudes régias no estado da adolescência, ainda não dominadas nem exercidas. Uma idéia de juventude e de radiância está ligada à de príncipe. Ela faz mais o gênero do herói que o do sábio. A ele pertencem os grandes feitos, mais que a manutenção da ordem. O príncipe e a princesa são a idealização do homem e da mulher, no sentido da beleza, do amor, da juventude, do heroísmo (Chevalier e Gheerbrant, 2006, p.744)

O príncipe Sinésio surge na história como símbolo da pureza de caráter e é vítima de misteriosas perseguições políticas. Seu pai, tratado por Quaderna como um rei poderoso do sertão, morre misteriosamente: embora fechado em uma torre de paredes intransponíveis e sem janelas, trancada pelo lado de dentro, ele foi encontrado degolado. Da mesma maneira misteriosa que o príncipe Sinésio entra na história, desaparece – cortante como um raio, provocando com sua curta passagem uma enorme euforia política.

Quaderna e Sinésio são, portanto, dois príncipes em vias de serem entronizados. No entanto, as diferenças são imensas. Enquanto Sinésio tem a aparência de príncipe encantado, dotado do carisma próprio das figuras principescas medievais, um tanto heróico e alheio, Quaderna é um misto de bufão e delirante. Nisso ele guarda semelhanças com Quixote e Sancho Pança, respectivamente. Ao mesmo tempo, Quaderna é também o narrador consciente de sua função quando assume estar falseando a realidade para dar a ela a nobreza que lhe falta – nesse caso, se mantivermos a comparação com o Quixote, podemos concluir que Quaderna concentra em si as figuras de Quixote, de Sancho, e inclusive do narrador do clássico espanhol.

Mas Sinésio é diferente. Ele tem a aura mística dos príncipes cuja missão ultrapassa as ambições terrenas ou profanas. Sua passagem pela narrativa é uma intervenção do âmbito do maravilhoso, um acontecimento que lembra os contos de fadas. Sinésio parece ter escapado de uma história medieval e sido transportado para o sertão nordestino. Sua passagem por Taperoá provoca profundas mudanças na vida e no cotidiano da pequena cidade do interior da Paraíba. A nobreza de caráter de Sinésio, sugerida pelo narrdor, contrasta com a rudeza e a violência dos cangaceiros, que atendem a interesses e orientações difusas e ignoradas.

Objeto de perseguições políticas que vitimaram seu pai, Sinésio passou dois anos ausente do cenário onde as linhas do seu destino se cruzarão com as de Quaderna e as da frágil população de Taperoá. O fidalgo retorna ao sertão para reaver aquilo que lhe é de direito: seu reino e seu trono, mas encontra um ambiente hostil e as forças políticas locais divididas entre apoiá-lo ou combatê-lo na disputa com o irmão Arésio pela herança do falecido pai. Enquanto trata de angariar apoios para sua causa, Sinésio incendeia a imaginação popular, sempre pronta para atender ou rechaçar o chamado de eventuais líderes sebastianistas – e Sinésio parece um deles.

De todo modo, a passagem de Sinésio desde o início mostra-se potencialmente explosiva. Taperoá é um eco distante do matraquear dos discursos e das metralhadoras revoltosas dos centros políticos do Brasil – um país distante daquele sertão dos cariris. Ainda assim, os acontecimentos históricos que mudam o curso da história no país, tais como a Revolução de Trinta, a Intentona Comunista e a decretação do Estado Novo, dão a impressão de colocarem Taperoá no centro dos acontecimentos, principalmente com a chegada de Sinésio, que agita os ânimos e mobiliza as forças políticas da região.

Sinésio, o rapaz-do-cavalo-branco, contribui para formar a aura medieval e possibilita um desfilar de imagens heráldicas na fantasia do narrador e, assim, acrescenta mais um ingrediente ao caldeirão fabuloso da narrativa. Vejamos o trecho em que Quaderna narra a chegada do rapaz à Vila de Taperoá, com a descrição do cortejo que o acompanha:

> [a tropa] Era composta de cerca de quarenta Cavaleiros. Os arreios dos Cavalos que a compunham vinham cobertos de medalhas e moedas, que refulgiam ao Sol sertanejo, devolvendo aos fulgores dos cristais das cercas-de-pedra as faíscas de seus metais. As esporas, como estrelas de fogo, retiniam suas

> rosetas, batendo nos estribos e centelhando nos sapatões de couro castanho sob as véstias e os canos poeirentos das calças-perneiras, também castanhas, mas providas de fortes placas de reforço, costuradas a modo de joelheiras nas calças, e de ombreiras nos gibões. Os chapelões de couro, de largas abas dobradas e levantadas, coroavam-se, também, de estrelas e moedas que reluziam – três nas abas, inumeráveis nas testeiras e barbicachos. Mais do que tudo, porém, pairava no ar, sobre aquela esquisita tropa de bichos, carretas e Cavaleiros, uma atmosfera de feira-de-cavalos, de sortilégios e encantamentos; de cavalaria de rapina; de comércio de raízes, augúrios e zodíacos; e tudo isso, junto, lembrava, logo, uma tribo de Ciganos sertanejos em viagem. (Suassuna, 2005, p.36)

O espaço restrito de Taperoá, de um momento para outro, e dentro de um período também bastante reduzido (um intervalo de três anos) revela-se uma moldura para diferentes fantasmagorias: a Europa Medieval simbolicamente representada pelo rapaz-do-cavalo-branco, o Brasil dos grandes centros econômicos, os cangaceiros saídos do mais profundo dos Brasis, a mobilização comunista lembrando sempre a figura legendária de Luiz Carlos Prestes, o fantasma das lutas regionais ocorridas havia não muito tempo no interior da Paraíba, a figura emblemática de Getúlio Vargas conduzindo o país para uma nova etapa de desenvolvimento.

Todas essas forças reunidas provocam na narrativa um revoar de imagens e lembranças curiosas e representativas de uma nação complexa e cheia de contrastes. Poderia ser um arranjo surrealista, mas trata-se, na verdade, de figuras exemplares dos contrastes que vivemos em nosso país, que ainda conta com a contribuição indígena e africana, além de ter recebido influências mouro-ibéricas e de cristãos-novos. Taperoá é assim um recorte geográfico com uma forte concentração de brasilidade.

Sinésio aparece inesperadamente e provoca grande agitação no pequeno vilarejo e da mesma forma como apareceu, desaparece. Como uma lembrança, como um sopro, ou uma associação de idéias, Sinésio concentra em si o mistério e o destino. É a partir dele que Quaderna começa a se ver no exercício de uma liderança popular. Quaderna adquire consciência de sua situação política e social a partir da chegada de Sinésio – que assim desempenha o papel elucidativo do enviado do nada ou do além para provocar nos homens a

clareza e o despertar da consciência.

Podemos dizer que, simbolicamente, Sinésio é o lampejo de lucidez, a luz que permite a Quaderna enxergar-se na medida do alcance de sua visão íntima. Uma espécie de raio que passa pela vida de Quaderna e o ilumina.

Além de funcionar como corisco transformador e revelador, Sinésio traz consigo a base material para a construção de seu reino. Ele é pretendente ao trono, ungido pela pureza e pelo poder sobrenatural. Sua cor é o branco e seu símbolo o arminho, que, na heráldica, representa os bons princípios e a nobreza de caráter.

> Cercava-o, efetivamente, uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de "aura" que só mesmo o fogo da Poesia pode descrever e que, mesmo depois de sua chegada, ainda podia ser entrevista em torno da sua cabeça, pelo menos "por aqueles que tinham olhos para ver". (Suassuna, 2005, p. 45)

Como ave que desse um rasante sobre a narrativa, Sinésio adquire assim a função de um emissário do acaso, o viés narrativo que permite que as partes se encontrem. De certa forma, podemos classificá-lo como uma figura axial e condensadora dentro da narrativa que faz com que os diversos fatores relacionados ao tempo e ao espaço se conformem dentro da falsa "ilha" de Taperoá.

Quaderna ressalta as características que aproximam Sinésio da figura de um príncipe e, a idade do rapaz, coincidentemente, é semelhante à do rei Dom Sebastião quando mergulhou na funesta aventura em Alcácer Quibir: "Tinha cerca de vinte e cinco anos. Não era simplesmente um rapaz: era um mancebo. Mais do que isso: era um Donzel" (Suassuna, 2005, p. 45).

Quanto à aventura de d. Sebastião, Jacqueline Hermann a descreve assim:

> Pronto o cenário do combate, d. Sebastião pôs-se à frente do exército, na fatídica manhã de 4 de agosto de l578. Depois de uma noite de ansiedade e expectativa, as forças portuguesas marcharam com a artilharia à frente, a infantaria dividida em três corpos e a vanguarda entregue aos soldados mais

> experientes. Segundo a maioria das crônicas, que apontam o luxo e a festa com que as tropas saíram de Lisboa, o Desejado vestia uma armadura nova, "de tons azulados e perfilada de ouro". Na partida para o combate e antes do ataque, exortara seus soldados a honrarem a antiga coragem portuguesa. (Hermann, 1998, p. 118)

Quaderna continua a descrição, mas, agora, o narrador nos leva a outro passeio imaginário ao sobrepor à imagem do estranho cavaleiro, outra figura legendária e muito importante na cultura popular do sertão e muito presente na literatura de cordel e nos almanaques. Trata-se do imperador Carlos Magno, que, além do mais, é a personagem mais célebre das Cavalhadas. A referência aqui é feita, com alguma sutileza, a partir da descrição da montaria do rapaz-do-cavalo-branco, cujo nome lembra, algo ironicamente, Tencendur, nome do cavalo do rei franco[4]:

> Via-se que ele era o centro, motivo e honra da Cavalgada, porque lhe tinham destacado a maior, mais bela e melhor das montarias, um enorme e nobre animal branco, de narinas rosadas, de cauda e crinas cor de ouro, Cavalo que, como soubemos depois, tinha o nome legendário de "Tremedal".

E prossegue:

> O mais notável, porém, é que, atado, ao pescoço por uma fechadura de prata, caía por detrás das costas do Donzel, de modo a cobrir a garupa do cavalo "Tremedal", um manto vermelho, no qual estava bordado um grande Escudo com as mesmas armas da bandeira – as três Onças vermelhas em campo de ouro e os treze contra-arminhos de prata em campo negro. Aqui, porém, havia uma novidade: o escudo era encimado por uma figura a modo de "timbre", uma bela Dama de cabelos soltos, vestida com um manto negro semeado de contra-arminhos de 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" (Suassuna, 2005, p. 47)

[4] Para maiores informações sobre o imperador Charlemagne e as canções de gesta que fazem referência a ele, sugerimos o seguinte endereço eletrônico: http://www.mythofrancaise.asso.fr/mythes/figures/CHfiche.htm

Aqui Quaderna recupera as imagens encantadoras da heráldica, consolidando a imagem do estrangeiro como o cavaleiro romântico semelhante aos heróis das histórias de cavalarias medievais, e que tanto encantaram também o personagem Dom Quixote, de Cervantes.

> As dele, porém, eram negras e costuradas ao couro castanho das véstias e das "guardas" por tiras de couro vermelho, de modo que, mais do que qualquer outro, seu gibão parecia a armadura de Cavaleiro sertanejo, com os couros trançados em ouro, púrpura, goles e sable – para narrar com esmaltes heráldicos esta heráldica cena da mais armorial Cavalaria sertaneja. (Suassuna, 2005, p.46)

A passagem de Sinésio por Taperoá vem acrescentar o elemento maravilhoso à narrativa. Traz consigo um mistério insolúvel e permite a construção e consolidação da alegoria armorial que o poeta leva a efeito em sua obra. Como um príncipe medieval que tivesse atravessado o tempo e atingido o centro do universo poético de Quaderna, Sinésio é o tão aguardado príncipe encantado – imagem que se confunde com a da esperança de justiça e separação do mundo entre justos e injustos, o juízo final, o sonho revolucionário, enfim, a confirmação da glória do sebastianismo.

> E o próprio Donzel, assim, com aquela roupa de couro dominantemente amarela e vermelha, parecia (todo ele ouro, sangue e coração) um Valete de Copas montado num cavalo branco e escoltado por uma tropa sertaneja de peninchas e valetes-de-paus ou de espadas. (Suassuna, 2005, p. 46)

O personagem Quaderna é um típico protagonista de romance epopéico – mas de romance epopéico da nação sertaneja, cujo desfecho se dá em 1930, com a morte dos principais líderes políticos paraibanos (João Suassuna, João Pessoa e João Dantas) e o isolamento das oligarquias rurais paraibanas, a partir do governo do presidente Getúlio Vargas.

Quaderna está preso, suspeito de ter participado das agitações políticas que teriam incendiado o pequeno vilarejo de Taperoá, no ano de 1935, por conta da tentativa revolucionária comunista, liderada por Luís Carlos Prestes, no Rio de Janeiro. Quaderna é o bibliotecário do município e também escrivão do cartório da localidade. O período entre 1935 e 1938 é o que ele classifica como o século do Reino.

> É meio-dia, agora, em nossa Vila de Taperoá. Estamos a 9 de outubro de 1938. É tempo de seca, e aqui, dentro da Cadeia onde estou preso, o calor começou a ficar insuportável desde as dez horas da manhã.
>
> […]
>
> Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e este nosso ano de 1938 é o chamado "Século do Reino", sendo eu, apesar de preso, o Rei de quem aí se fala. (Suassuna, 2005, p. 32-33)

Assim, em plena ditadura estado-novista, Quaderna revela uma condição política, avessa ao mundo real, para além das divisas do município de Taperoá. A situação descrita parece ganhar um caráter dramatúrgico se considerarmos Taperoá como uma espécie de palco onde terá início a tragicomédia da vida de Quaderna, que poderia ser visto, em princípio, como um louco megalomaníaco:

> Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado "O Decifrador", Rei do Quinto Império e do Quinto Naipe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja

> e pretendente ao trono do Império do Brasil. Por outro lado, consta da minha certidão de nascimento ter nascido eu na Vila de Taperoá. É por isso, então, que pude começar dizendo que neste ano de 1938 estamos ainda "no tempo do Rei", e anunciar que a nobre Vila sertaneja onde nasci é o palco da terrível "desaventura" que tenho a contar. (Suassuna, 2005, p. 33)

A visão de Quaderna, no entanto, perde seu tom delirante quando refere-se ao sertão que o cerca. O emaranhado de sentidos míticos e religiosos que o narrador nos oferece aos olhos faz com que o sertão deixe a mera condição de recorte geográfico e adote a condição mítico-poética própria do universo psíquico. O narrador confere ao espaço externo que o confina (a prisão onde se encontra) a dimensão universal das amarras filosófico-religiosas, de caráter místico-existencial, que toca a intimidade de inúmeros povos e culturas.

Embutida nas entrelinhas de seu discurso está a mitologia dos povos que em outras eras foram senhores absolutos daquelas regiões: os índios tapuias, sobre cujo território foram erguidas as cidades do interior da Paraíba, como nos mostra Câmara Cascudo em seu livro A geografia do mitos brasileiros, no capítulo que trata dos mitos indígenas do Estado da Paraíba. Trata-se de uma forma de homenagear e, ao mesmo tempo, de mostrar a universalidade de seu discurso.

> […] como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. […]a respiração dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. (Suassuna, 2005, p. 31)

A onça é uma divindade tapuia-cariri e corresponde, dentro da cultura dos povos andinos, à Divindade representada pelo Jaguar e pelo Puma, nas religiões daqueles povos. Os Cariris são de um tronco cultural e lingüístico diferente do representado pelos tupis e guaranis que dominaram a faixa litorânea do Brasil durante séculos. Supõe-se que eles descendam de civilizações muito antigas que ocuparam a região da Bolívia e Peru, e que teriam migrado para a região central do Brasil – região que se estende do Estado de Goiás até o interior dos Estados do Nordeste.

No ensaio intitulado *O jaguar e a religião nas culturas andinas e amazônicas*, Chocano[5] cita o pesquisador Julio C. Tello que escreveu:

> O respeito por este grande felino, o temor de seu constante assédio e sua reconhecida superioridade sobre os outros animais, somado aos atributos misteriosos e sobrenaturais que enfeitam a fantasia, engendraram na mente dos homens da floresta a crença no "Deus Jaguar", ou melhor, em um animal feroz com poderes sobrenaturais. (Tello apud Chocano, 2006, p. 166)

E o Chocano prossegue:

> Dessa mesma maneira, o arqueólogo aponta a relação entre o jaguar com os fenômenos estelares: " A divindade suprema, pai comum de tudo que existe, não é ninguém mais que o jaguar, o progenitor do animal feroz que impera sobre a terra, ornamentando-se com as estrelas que formam a constelação das Plêiades, e cujo poder identifica-se com o sol, o raio e o terremoto". (Tello apud Chocano, 2006, p. 163)

Encontramos na fala de Quaderna referências mitológicas e espirituais comuns :

> […] foi a Onça Malhada do Sol Divino que nos fez, a mim e ao Mundo, segundo sua própria imagem. Assim, não admira que o Jaguar Divino fizesse em relação ao Mundo o mesmo que eu, como Rei, faço com o Sertão. Por isso é que Deus pegou o Campo azul e incendiado da bandeira do Céu, dispondo nele as peças de ouro e prata de seu Brasão, coruscante de sóis e estrelas, com o Cruzeiro, o Sol e o Escorpião. Até mesmo a Morte, Sr. Corregedor, era, agora, para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. (Suassuna, 2005, p. 562)

Os cariris se confundem com o próprio sertão quando tomamos como referência a paisagem sertaneja na obra de Guimarães Rosa, por exemplo. E a história da conquista do nordeste brasileiro passa, necessariamente, pelas narrativas históricas que dão conta da violência com que foram dizimados pelas tropas de colonos e invasores europeus (Puntoni, 2002). Outros elementos do culto religioso indígena aparecerão ao longo da narrativa de

[5] Chocano, D. Morales in *Tesouros do Senhor de Sipán Peru*. Catálogo da Pinacoteca do Estado de

Quaderna, tais como a cobra-coral e o gavião-carcará.

Podemos dizer que o discurso de Quaderna realiza uma homenagem aos mitos indígenas e, fora isso, ele ainda indica que o pano de fundo cultural da civilização sertaneja é muito mais complexo do que se imagina, ressaltando que "Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão" (Suassuna, 2005, p.31). O cristianismo sertanejo não pôde suplantar totalmente as crenças e os mitos autóctones, resultando num sincretismo místico que aproveita aspectos múltiplos de diversas tradições, como se vê no trecho em que Quaderna diz: "puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol". Nessa frase, "Reino" e "Sol" são revestidos de conotações que apontam para tradições plurais: o reino é o do céu, bíblico e cristão, enquanto o sol emerge das diversas religiões pré-cristãs, que se estendem desde o Egito até as culturas pré-colombianas dos povos andinos e de algumas tribos brasileiras. Quaderna não confunde os cultos, mas aproxima-os, mostra-os semelhantes e em comunhão, partilhando o espaço íntimo de sua imaginação.

Assim, quando Quaderna funda a sua religião católico-sertaneja, está assumindo dois propósitos: o primeiro de acentuar o caráter multifacetado da cultura sertaneja, o segundo de construir uma ascendência espiritual tão comum nas relações de poder do sertão, e do mundo.

> Vi também que aquele era o Catolicismo que me convinha, uma religião que, a um só tempo, me permitia ser Rei e Profeta, e ter tantas mulheres quantas pudesse; comer as carnes que quisesseem qualquer dia da semana e beber tanto vinho quanto me desse na veneta, incluindo-se entre estes o Vinho sagrado da Pedra do Reino, que nos mostrava o Tesouro antes mesmo que ele fosse desencantado e descoberto. (Suassuna, 2005, p. 543)

Ainda no início do romance temos duas instâncias espaciais também reveladoras e muito significativas: de um lado, a prisão em que se encontra encarcerado é o espaço limítrofe da intimidade e do fluxo da consciência do poeta e escritor Quaderna; de outro, de forma mais extensa e abrangente temos o sertão como marcador dos limites da história. Ligando as duas instâncias, como um cordão umbilical, está a torre de onde Quaderna nos conta os eventos que antecederam sua prisão e de seus sonhos e delírios, deixando em aberto a descrição da ocasião em que lhe é dada a voz de prisão – há um lapso de tempo entre o momento em que termina o

---

São Paulo para exposição de mesmo nome, 2006.

memorial de Quaderna e a sua detenção. Assim estabelecida, a narrativa pode provocar no leitor desatento a falsa percepção de que o momento mais próximo do presente é o final da narrativa, quando na realidade, o final da narrativa deverá retornar ao início, ou seja, Quaderna não narrou o final de suas memórias deixando para um volume seguinte a continuação de sua história, momento em que serão esclarecidos os motivos reais de sua prisão.

O narrador confirma a idéia inicial de mesclar a dura existência material dos seres e da paisagem que dão forma ao sertão com as impressões que lhe passam na alma:

> […] cercando a nossa Vila, e cercados, eles mesmos, por Favelas espinhentas e Urtigas, parecendo enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem; Lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao Sol, e abrigando Cobras, Gaviões e outros bichos ligados à crueldade da Onça do Mundo. (Suassuna, 2005, p. 32)

Aqui o narrador refere-se aos lajedos que delimitam o sertão, mas também, metaforicamente, à natureza traiçoeira daquelas fortificações rochosas de aspecto ameaçador que traduzem a condição sertaneja da expectativa da morte, que, não obstante, sempre se dá de maneira inesperada. O homem do sertão parece passar a vida preparando-se para o dia em que a encontrará – sendo daí que se manifesta sua coragem, ressaltada, admirada e sublimada. Em outras palavras, a demonstração de força e coragem é atributo que coloca o sujeito acima das questões morais – daí o fascínio exercido pelos cangaceiros, que, na maioria das vezes, agiam de forma inescrupulosa e para exercício e satisfação da sua própria maldade.

Para Quaderna, o sertão é a confluência de valores religiosos e culturais variados, e a condição do poeta não é a de um condenado vivendo um drama particular e exclusivo, mas algo que traduz a condição humana e adquire os contornos do trágico universal, compartilhado por todos os homens. Quaderna expõe assim a sua consciência transcendente, e a narrativa que deveria pautar-se pela temática aventureira e meio bufa, adquire o *status* de um discurso filosófico, existencial e poético.

> Aí, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na

> Cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual, entre muralhas de serras pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça; sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição. (Suassuna, 2005, p. 32)

Pode-se notar que a morte tem sentido simbólico, como consagração da vida. Daí a necessidade de se encontrar na vida um sentido que reflita a conjunção da matéria com o espírito – trata-se de uma concepção filosófica do destino humano, tomado aqui em sua condição trágica, estética e sacrificial.

A condição vista para si mesmo e para a população sertaneja estende-se para a totalidade da humanidade – Taperoá transforma-se, por essa razão, em uma cercania microcósmica que transcende a sua realidade geográfica – ali, na condição minúscula, todas as questões que assaltam a alma e provocam um quadro de profunda reflexão existencial, iniciada quando o homem percebeu-se na dúplice situação de ser privilegiado pelas suas faculdades e, ao mesmo tempo, de ser condenado a morrer e a questionar o sentido da vida e da morte. Taperoá é, dessa forma, a "ilha", a região isolada, recorte da geografia que lembra ao homem sua condição escatológica de ser originário do pó e a ele destinado a retornar.

A poeira e as pedras que podem ser vistas por Quaderna da janela de sua Cadeia, só servem para confirmar a situação precária da condição humana, pois, mesmo que tenham sido cobertas pelo sangue e tocadas pelos mais poderosos e emblemáticos representantes da austeridade e da força, ou da divindade, nenhum traço que confirme a supremacia dos homens sobre as pedras e as formas inanimadas do sertão sobrevive ao tempo.

Essa concepção quaderniana estabelece um laço de coerência com sua origem familiar e com os ritos de sangue e de sacrifício levados ao termo por seus antepassados no famoso morticínio de 1838, sucedido no local denominado Reino da Pedra Bonita.

> Para ser mais exato, preciso explicar ainda que 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.
>
> Para que ninguém julgue que sou impostor vulgar, devo finalmente esclarecer que, infeliz e desgraçado como estou agora, preso aqui nesta velha Cadeia da nossa Vila, sou, nada mais, nada menos, do que descendente […] dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino. (Suassuna, 2005, p. 34)

Quaderna assume que o evento sacrificial, ocorrido em 1838, legitima sua condição atual de fidalgo herdeiro de um Reino. Encontra-se infeliz e desgraçado preso na velha Cadeia da Vila. Para Kothe, no preâmbulo de seu livro intitulado *A Alegoria*, "um sinal de que se pode ter deparado uma alegoria é o aparecimento de um substantivo com inicial maiúscula" (Kothe, 1986, p.5). Entramos assim, por força da interferência do autor Suassuna, no pantanoso sítio da alegoria, à qual retornaremos mais à frente, no capítulo dedicado a esse tema. Temos, neste caso, concorrendo em um mundo denso de significados e valores cifrados, autor e narrador, instâncias complementares do eu lírico.

A alegoria no presente caso não estaria desprovida de sentido, uma vez que ela foi, durante a Idade Média, uma das principais formas de expressão estética e de mensagens cifradas – tendo sido utilizada em gravuras pela Igreja e pelos perseguidos por ela, cujas mensagens eram feitas através de imagens com sentidos ocultos. Por tudo o que dissemos no início dessa pesquisa, a alegoria e a heráldica são dois ingredientes inseparáveis, pois esta se comunica por meio daquela.

O que acontece com o livro de Suassuna é que aqui não são imagens que difundem mensagens cifradas, mas o próprio texto contém sentidos obscuros, que parecem escapar até mesmo do controle do poeta.

Quaderna demonstra aqui e em passagens posteriores, que a crueldade é ingrediente inquestionável do mito fundador. A palavra cadeia vem sempre grafada com inicial maiúscula, o que lhe acrescenta um valor e um sentido alegórico. Podemos verificar o

resultado dessa ambigüidade de sentidos no trecho que se segue: “Agora, preso aqui na Cadeia, rememoro tudo quanto passei, e toda a minha vida parece-me um sonho, cheio de acontecimentos ao mesmo tempo grotescos e gloriosos” (Suassuna, 2005, p.34)

A Cadeia é o centro da memória de Quaderna e, simultaneamente, o ponto de partida para a construção do seu Reino. O poeta coloca-se na condição clássica do juiz do mundo e de si mesmo – sua condição é a do visionário enclausurado no alto de uma Torre, no centro de uma ilha perdida no tempo e no espaço. Por estar perdida para o tempo e o espaço é, por isso mesmo, o ponto central do mundo e o tempo mais atual possível. Quaderna encontra-se no ponto mais alto e no centro do mundo narrando uma história que se passa em seu presente absoluto.

> É por isso também que, do fundo do cárcere onde estou trancafiado neste nosso ano de 1938 – faminto, esfarrapado, sujo, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos aos 41 anos de idade – dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção” (Suassuna, 2005, p. 34)

Nessa condição ao mesmo tempo privilegiada e lastimável, ele passa a narrar as razões de seus infortúnios:

> Sim! Nesse estranho processo, a um tempo político e literário, ao qual estou sendo submetido por decisão da Justiça, este é um pedido de clemência, uma espécie de confissão geral, uma apelação – um apelo ao coração magnânimo de Vossas Excelências (Suassuna, 2005, p.35)

No centro de suas confidências, de forma enviesada e alegórica, o poeta promete ser sincero e contar não apenas o que guarda em sua memória, mas ainda o que se passa no fundo de sua alma: “Escutem, pois, [...], minha terrível história de amor e de culpa” (Suassuna, 2005, p. 35).

Mais à frente Quaderna nos esclarece sobre o seu fazer literário, momento em que a narrativa nos abre a oportunidade de compreender um pouco sobre a ironia do poeta,

iniciando-se então uma discussão metalingüística sobre o trabalho literário, assunto que, como veremos mais à frente, enfatizará a narrativa épica a ser desenvolvida pelo narrador. A partir deste momento, a narrativa segue uma outra orientação: ao lado do mistério provocado pelo rapaz-do-cavalo-branco, e da história da Paraíba, o narrador traz outros dois temas: a arte literária como mímese (e aqui fica fácil distinguir as diferenças em relação ao *D. Quixote*: o narrador de Suassuna enxerga uma outra realidade, mas não acredita nela, pois sabe tratar-se de uma ilusão), e a técnica utilizada na produção da epopéia:

> Vossas Excelências não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena, colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito, numa "prosa heráldica", como dizia o grande Carlos Dias Fernandes. (Suassuna, 2005,p.50)

Mais tarde ficaremos sabendo que Quaderna teve de submeter-se a várias sessões de interrogatório, durante várias tardes, e foi assim, aproveitando suas confissões, que pôde construir sua narrativa até o presente momento. E acrescenta:

> Só o consegui porque, além de pertencer ao "Oncismo" do Professor Clemente, pertenço também ao movimento literário do Professor Samuel Wandernes, o "Tapirismo Ibérico do Nordeste". Graças a este último é que omiti, nas descrições que fiz até aqui, qualquer referência ao tamanho diminuto e à magreza dos cavalos sertanejos que serviam de montada aos Cavaleiros, assim como às pobrezas e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa. No movimento literário de Samuel é assim: Onça, é "Jaguar", anta, é "Tapir", e qualquer cavalinho esquelético e crioulo do Brasil é logo explicado como "um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes, cruzadas na Península Ibérica e para cá trazidas pelos Conquistadores fidalgos de Espanha e Portugal, quando realizaram a Cruzada épica da Conquista". (Suassuna, 2005, p. 50)

O narrador confessa que sua maneira de narrar resulta da fusão das duas formas de apreensão e descrição da realidade, que aprendeu com seus mestres de literatura e estética - seus mentores político-espirituais. Não consiste apenas em imitar a natureza, mas transformá-

la para que esta se torne mais atraente ao olhar do leitor. Por outro lado, não tem a intenção de escamotear a realidade, mas a de dar uma aura de nobreza à paisagem humana miserável do sertão. O narrador tenta enobrecer um mundo aviltado e despojado de todo brilho, que procura transportar para um mundo idealizado e fantasioso – dessa forma ele constrói seu universo poético, no qual não faltam a ironia, a crítica social e o olhar do artista:

> Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do "oncismo" de Clemente com o "tapirismo" de Samuel. É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, "da realidade raposa e foscada do Sertão", com seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena de estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do Sertão, pudesse se combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões-de-honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros á altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha. (Suassuna, 2005, p. 50)

A descoberta de sua ascendência familiar, a origem de sua "dinastia", ocorre na vida de Quaderna simultaneamente à descoberta de sua vocação para poeta. Quaderna trilha o caminho nebuloso do autoconhecimento e o contato com sua origem sacrificial permite que compreenda as diferenças e semelhanças entre ele e seus antepassados.

> A princípio, a história de minha família era para nós, Ferreira-Quadernas, uma espécie de estigma vergonhoso e de mancha indelével do nosso sangue. E não era para menos, quando somente meu bisavô, El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, no espaço de três dias, mandou degolar 53 pessoas, incluindo-se, entre elas 30 crianças inocentes, o que aconteceu no fatídico e astroso mês de Maio de 1838. Meu pai, Dom Pedro Justino, e minha tia, Dona Filipa, irmã dele, tinham pavor de todas aquelas mortes cometidas por nossos antepassados, e temiam que o sangue dos inocentes caísse um dia sobre nossas cabeças, como os Judeus invocaram o sangue do Cristo sobre as deles. (Suassuna, 2005, p.63)

Aos poucos compreendemos também o significado da torre na vida de Quaderna: ela representa o momento de suspensão vivido por ele. É na Cadeia que ele irá encontrar o ponto de inflexão, a possibilidade de "parar o tempo" para refletir sobre sua natureza e seu destino, e de, portanto, tornar-se, simbolicamente, senhor de si mesmo.

Quaderna "flutua" no meio caminho entre o ponto de partida de sua saga e a condição que aspira para si:

> Apesar de todos os cuidados, porém, um dia, meu velho parente e padrinho-de-crisma, o Cantador João Melchíades Ferreira, num momento de entusiasmo pelas grandezas da família, contou tudo isso a mim, que era seu discípulo "na Arte da Poesia". Fiquei terrivelmente abalado, sentindo como se aquele sangue me infeccionasse o meu de uma vez para sempre. Eu teria, então, uns doze anos; e, em tudo, o que mais me impressionava era a morte de um menino, mais ou menos de minha idade, degolado por seu próprio Pai, por ordem de meu bisavô. Na hora do sacrifício, o inocente, chorando, reprochava docemente o degolador, dizendo, num queixume: "Meu Pai, você não dizia que me queria tanto bem?" (Suassuna, 2005, p.64)

A gravidade dos crimes cometidos por seus antepassados, no entanto, ao invés de oprimir Quaderna, faz com que ele se sinta ainda mais autorizado a reivindicar a condição que almeja para si:

> Fiquei, assim, apavorado e fulminado, por descender do sangue ferreiral-e-quadernesco, carregado com tantos crimes! Só depois, aos poucos, unindo aqui e ali uma ou outra idéia que Samuel, Clemente e outros me forneciam, é que fui entendendo melhor as coisas e descobrindo que podia, mesmo, transformar em motivo de honras, monarquias e cavalarias gloriosas, aquilo que meu Pai escondia como mancha e estigma do sangue real dos Quadernas (Suassuna, 2005, p. 64)

O trecho seguinte da narrativa de Quaderna é revelador do sentido mítico e filosófico

que quer empregar em suas reflexões. Ele substitui em seu discurso o tom dramático e pessoal pelos componentes trágicos e arquetípicos de sua história. Tomando como ponto de partida alguns versos baseados em um sermão em que um padre dizia que todos são responsáveis pela morte de Cristo, versos esses que, segundo Quaderna, teriam sido produzidos por João Melchíades e que diziam: "O Sangue que saiu dele,/ selou o nosso Destino./Nós todos matamos Cristo:/somos todos assassinos!/Nós todos matamos Deus:/por isso somos divinos!" (Suassuna, 2005, p.65), o narrador traz ao centro de suas reflexões o ponto de partida de inúmeras narrativas em que o deus que encarna a autoridade original é morto a partir de um complô.

O parricídio faz parte de inúmeras mitologias que descrevem a origem de diversas culturas. Mas por que seriam importantes na narrativa de Quaderna? Essa fala teria sentido se não considerássemos o narrador oculto, o inconsciente de Quaderna, ou melhor, o autor implícito?

O mito do parricídio diz respeito à sucessão de poder dentro de uma mesma dinastia e aparece com certa freqüência na mitologia grega. Do ponto de vista simbólico, ele ilustra o processo de consolidação da identidade individual pela superação da figura paterna enquanto autoridade suprema, a partir do dinamismo rebeldia/obediência (Oliveira, 1992). No ritual de desencantamento ocorrido na Pedra do Reino, chama-nos a atenção, pelo efeito alegórico, o fato de o pai ser a primeira vítima da degola.

A referência, no caso, supera o sentido inicial dado, permitindo que o exemplo migre do universo cristão e bíblico sugerido e atinja outras narrativas mitológicas:

> Não pude deixar de refletir de novo, dizendo-me que, se o fato de matar Deus tinha tornado os homens divinos, o de me originar de uma família de Reis, assassinos de Reis, era a maior prova de minha realeza.
>
> […]
>
> Depois daí, mesmo quando minha imaginação pegava fogo e eu evocava, sem querer, a degola de todas aquelas crianças, minha razão vinha em socorro da minha consciência, e eu opunha, ao que via, aquela outra degola dos inocentes, acontecida no Sertão da Judéia, no tempo em que Cristo era menino. Dizia-me que,

> apesar de ter sido o mandante daquela matança, Herodes passara à História com o nome glorioso de El-Rei Herodes I, O Grande. E então já não me sentia mais desonrado, e sim orgulhoso, por ser bisneto de El-Rei Dom João II, O Execrável. (Suassuna, 2005, p. 65)

A seguir, Quaderna nos apresenta aquele que é o símbolo de seu reino sagrado, de seu império. Trata-se das duas torres de pedra – os monolitos plantados no coração de seu império. A ficção encontra apoio na realidade: pois a partir dos fatos relacionados ao local escolhido como ponto de partida para a narrativa, a história de Quaderna começa a ganhar densidade – o personagem que até então parecia oscilar entre o bufão megalomaníaco e o misantropo dramático, começa a expor um outro componente psicológico.

Ao ver-se identificado com os personagens sanguinários de outros tempos, Quaderna revela possuir também um lado tenebroso, sem limite bem definido. É bem verdade que ele pode ser um blefador falastrão, mas, por outro lado, ele pode, de fato, estar deixando transparecer alguns sinais de grave enfermidade.

O narrador realiza, assim, um percurso fantástico, ao misturar no mesmo espaço narrativo a ficção e a realidade, o elemento dramático com o bom humor, a grandiloqüência com a miséria. Além do mais, como aventamos anteriormente, ironiza sua própria condição ao revelar que descreve, com pompa e circunstância, a indigência ou a miséria da vida real.

Nesse momento, o leitor pode estar se perguntando: afinal, o que é real e o que é falso nessa narrativa? Onde, afinal de contas, o narrador está querendo chegar?

O narrador parece propor um jogo, mais do que contar simplesmente uma história. Ele parece querer testar os limites do leitor, ao oferecer-lhe uma violência quase intolerável, baseada em fatos verdadeiros. A violência, afinal, seria mais facilmente digerível se tudo não passasse de ficção, de invenção do narrador? Onde o leitor armazena a violência que lhe é oferecida cotidianamente? Qual a diferença, afinal, entre a violência produzida pela imaginação e a realidade, quando o espectador encontra-se relativamente distante dos fatos narrados?

Dessa maneira, Quaderna vai, aos poucos, nos revelando seu universo ficcional, testando os limites do leitor e provocando, de forma sutil, uma desconfortável sensação de que, apesar do equilíbrio, existe algo em descompasso. Dentro de uma realidade aparentemente imutável, estática, como é o sertão, a única forma de vida em desequilíbrio é o ser humano. Dentro da torre de Quaderna, onde tudo parece imóvel e imanente, sua memória e imaginação parecem transportá-lo para um mundo recheado de símbolos enigmáticos e transcendentais. E é isso que ele oferece ao leitor, além do desafio de segui-lo e aceitar que ele, Quaderna, é o único detentor do conhecimento das regras. Somente o narrador sabe o que está em jogo e quais são os limites aprovados por ilimitada fantasia e imaginação.

E ele continua, aproximando a ficção da realidade, no processo de descrição do *locus* originário da sua – falsa ou verdadeira? - dinastia:

> A Pedra do Reino situa-se numa serra áspera e pedregosa do Sertão do Pajeú, fronteira da Paraíba com Pernambuco; serra que, depois dos terríveis acontecimentos de 18 de Maio de 1838, passou a ser conhecida como a "Serra do Reino". Dela descem águas que, através dos rios Pajeú, Piancó e Piranhas, são ligadas a três dos sete Rios sagrados e três dos sete Reinos do meu Império. Hoje, a serra está menos áspera e impenetrável do que no tempo de meu bisavô Dom João Ferreira-Quaderna. Ainda assim, permanece de acesso difícil e penoso. É coberta de espinheiros entrançados de unhas-de-gato, malícia, favela, alastrados, urtigas, mororós e marmeleiros. Catolezeiros e cactos espinhosos completam a vegetação, e conta-se que o sangue que embebeu a terra e as pedras, durante o reinado dos Quadernas, foi tanto que, na Sexta-Feira da Paixão de cada ano, os catolezeiros começam a gemer, as pedras a refulgir no castanho e nas incrustações de prata ou malacacheta, e as coroas-de-frade começam a minar sangue, vermelho e vivo como se tivesse sido há pouco derramado. (Suassuna, 2005, p.66)

A linguagem adotada no trecho acima nos faz lembrar as descrições comumente utilizadas em contos de fada e em outras obras que se ambientam no universo da magia e do maravilhoso – Quaderna não se furtou ao uso da heráldica e da enumeração, comuns nas narrativas medievais, comuns nas histórias que atualmente são voltadas ao cotidiano infantil.

Quaderna continua a nos apresentar os elementos que, a um só tempo, são reais e

simbólicos de sua fantasia imperial. Aqui destacam-se a dualidade representada pelas pedras e a verticalidade das duas torres, simbolizando o poder imperial e o caráter masculino da autoridade familiar:

> Não é isso, porém, o elemento mais importante, ali, como fundamento de glória e sangue de minha realeza: são as duas enormes Pedras castanhas a que 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. (Suassuna, 2005, p. 66)

A expressão "Império do Brasil", aqui utilizada, pode ser interpretada mais como prova da megalomania do narrador, mas, poderia, por outro lado, metaforicamente, expressar a origem não menos perversa ou sanguinária e cruel que marca o início da ocupação das terras brasileiras pelos colonos europeus – considerando-se as inumeráveis demonstrações de crueldade contra populações inocentes e submetidas pela força.

A narrativa dos fatos continua, e Quaderna detalha os acontecimentos que deram origem ao fantasioso império dos Quaderna:

> Desta forma, no fim do terceiro dia de matança, tinha o Execrável João Ferreira-Quaderna conseguido lavar as bases das duas Torres de granito e inundar os terrenos adjacentes com o sangue de trinta crianças, doze homens – entre os quais seu próprio Pai – e onze mulheres, cujos corpos, bem como os esqueletos de quatorze cães, iam sendo colocados ao pé das Pedras. (Suassuna, 2005, p. 79)

Quaderna parece tratar com indiferença - e, pode-se dizer, com certo cinismo, as dezenas de mortes ocorridas no escabroso episódio:

> Infelizmente, porém, um dia tão bem começado como aquele 17 de Maio de 1838 seria o último de matança e do nosso Terceiro Império: porque na manhã desse mesmo dia, meu outro tio-bisavô, o Infante Dom Pedro Antônio, levantaria um motim

> contra Dom João II, O Execrável, sendo vitorioso levando novamente ao trono o ramo Vieira-dos-Santos, no Quarto Império, que só iria durar até o dia seguinte. (Suassuna, 2005, p.80)

Quaderna conclui a narrativa a respeito de seus ancestrais, com uma evidente crítica aos reis oficiais do Brasil, à monarquia nacional, que não teria sabido honrar o compromisso com a população brasileira, abandonando-a à própria sorte. Faz-nos crer que a resistência de Dom Pedro II, o legítimo ocupante do trono, teria sido a melhor decisão histórica para o Brasil, ainda que isso tivesse levado a uma guerra civil e a um banho de sangue: "Nossa Monarquia acaba, como todo Trono digno desse nome, com os campos e a Coroa banhados pelo sangue dos Reis" (Suassuna, 2005, p. 82).

Podemos abstrair aqui uma ligação entre o ideal sebastianista de Quaderna e a crítica que faz à monarquia brasileira, que não ofereceu resistência à proclamação da República. A opção de Quaderna pela monarquia leva-o a subtrair-se de tomar parte tanto nos debates políticos engajados da esquerda, representada na narrativa por Clemente (o sobrenome de Clemente, Ravasco, é o mesmo do Padre Vieira e, assim como o religioso português, também possui ascendência mestiça), quanto nos da direita, que trata com total desprezo o sofrimento e a cultura popular, cuja representação, na narrativa, coube a Samuel Wandernes. Quaderna vai assim, aos poucos, evidenciando para si mesmo o seu modo de entender e assumir um posicionamento político.

E, à medida que narra sua história, uma autêntica incompatibilidade com as regras do sertão começa a se delinear. Quaderna gostaria de ser forte, bravo e corajoso, como os heróis cavaleiros que admira. No entanto, e aqui cabe uma comparação com o protagonista cervantino, Quaderna não é o herói que sonha ser: ele é absolutamente diferente de D. Quixote, que se investiu do papel de cavaleiro caminhante e partiu pelo mundo em busca de aventura e realizações cavaleirescas e bandeirosas.

> 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 mau cavaleiro, mau caçador e mau brigador (Suassuna, 2005, p. 85)

Quaderna, conforme descobre sua natureza pouco afeita à valentia e à cavalaria, busca outra forma de satisfazer sua realeza. Sua natureza o vai encaminhando para a descoberta de outros valores, o que se traduz por um sentido mais estético e artístico:

> Aí, à medida que eu ia crescendo, essas idéias iam cada vez mais se enraizando no meu sangue. Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros folhetos e romances que me eram ensinados por Tia Filipa, por meu Padrinho-de-crisma João Melchíades Ferreira e pela velha Maria Galdina, uma velha meio despilotada do juízo, que nos freqüentava. (Suassuna, 2005, p.89)

Ele comenta sua pouca propensão aos atos corajosos que caracterizam a vida sertaneja:

> Eu, o que mais admirava em Jesuíno Brilhante e nos outros Cangaceiros era a coragem que todos eles tinham de enfrentar morte cruel e sangrenta. Impressionado pelas mortes dos Reis meus antepassados, no Pajeú, sentia-me, ao mesmo tempo, fascinado e apavorado com elas. Desejava imitá-los na grandeza real que tinham mantido na vida e na morte, mas sabia que não tinha coragem suficiente para isso. (Suassuna, 2005, p. 91)

Quaderna percebe que algo está em processo de transformação em sua alma:

> Tudo isso, porém, era a princípio apenas uma raiz do sangue, uma peçonha confusa que fincava dentro de mim suas raízes profundas e inarrancáveis. Só depois é que tudo iria se aclarando e se espalhando diante dos meus olhos (Suassuna, 2005, p.92)

E isso graças a seu padrinho e mestre João Melchíades, que criara uma Escola de Cantoria, "onde procuravam nos ensinar a Arte, a memória e o estro da Poesia". Quaderna vive um momento importante de sua vida: primeiro descobre que tem uma origem sanguinária e uma herança que o compromete para o futuro e para o mundo que o cerca. Depois, ao

constatar sua nenhuma vocação para repetir as façanhas de seus antepassados, passa a considerar como promissora sua veia artística e poética.

O caminho que começa a se abrir diante de seus olhos revela-lhe uma paisagem nova: não mais as aventuras e tragédias do passado, mas a poesia e a criação artística. A pompa e heráldica que iluminam sua mente e incendeiam sua fantasia ganham o campo do lúdico e da encenação. Percebia como um misto de sonho e de realidade as representações artísticas, cujo tema era o fabuloso mundo em que se via imerso. Uma dessas vivências foi a Cavalhada, que encheu seus olhos de cores e encantamentos:

> Ninguém pode imaginar o entusiasmo régio que me empolgou quando os Cavaleiros desfilaram pela rua, a cavalo, com os matinadores levando à frente as Bandeiras dos dois cordões, uma azul, outra encarnada.
>
> […]
>
> Tudo isso me ajudava, aos poucos, a entender cada vez melhor a história da Pedra do Reino e a me orgulhar da realeza e cavalaria dos meus antepassados. Tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino Encantado, semelhante aquele que meus bisavôs tinham instaurado e que ilustres Poetas-acadêmicos tinham incendiado de uma vez para sempre em meu sangue. Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos *folhetos*. Assim, quando agora me acontecia evocar os acontecimentos da Pedra do Reino, o que eu via eram os Pereiras, como uma espécie de Cavaleiros Cristãos do Cordão Azul, assediando e assaltando o Reino criado e defendido pelos Reis Mouros do Cordão Encarnado da família Quaderna. (Suassuna, 2005, p. 99-100)

Quaderna então se convence, definitivamente, de que suas habilidades, sua destreza, estão melhor adaptadas ao mundo da arte; de que a consagração de seu potencial humano se dará no reino da poesia:

> Foi um grande momento em minha vida. Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que

> eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda!
>
> ***
>
> Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exalçar minha existência como Decifrador. Anexei às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do Castelo literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos Folhetos. (Suassuna, 2005, p. 107)

Mais à frente, ele confirma o que já havia antecipado em suas reflexões anteriormente:

> Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado. Tirando Daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração de meu Império. […] Era o Quinto-Império, profetizado por tantos Profetas brasileiros e sertanejos […] Ali eu reergueria, sem perigo de vida, as Torres de lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono, de pedra-de-ara, de ninho de gaviões, onde eu pudesse respirar os ares das grandes alturas. Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, um marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, pelo riso violento e desembandeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo, tudo isso batido pelas duas ventanias guerreiras do Sertão: o *cariri*, vento frio e áspero das noites de serra, e o *espinhara*, o vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas. (Suassuna, 2005, p. 115-116)

Como podemos ver no trecho acima, Quaderna após escolher o caminho da poesia,

antecipa a temática que adotará em sua produção literária e descreve o processo de criação. Trata-se, desde já, de um falar poético acerca do fazer poético. Aqui, Quaderna se deixa levar pelo fluir de imagens que povoam sua imaginação e sua linguagem parece refletir o ritmo de seus pensamentos que se libertam do conflito que tomava conta de sua alma no início da narrativa, principalmente quando ele mencionava a existência da culpa. Quaderna descreve o seu processo de libertação e o que vemos é a mobilidade retornando à narrativa.

Conforme o romance avança, acompanhamos Quaderna em seu processo de entronização. Com o apoio de um meio-irmão, que é também fotógrafo, ele então dará início à aventura que o levará até a Pedra do Reino, onde assumirá seu posto como rei. Seu principado parece estar chegando ao fim – Quaderna em breve deixará de ser o "desejado", para sagrar-se Imperador do Quinto-Império, o Reino da Pedra Bonita.

Para tanto, ele adota uma estratégia para deslocar-se sem despertar suspeitas. Sabe-se que as pedras estão localizadas em terras de José Pereira, homem poderoso do sertão e que enfrentara, em 1930, as tropas militares do presidente João Pessoa, naquela que ficou conhecida como a Revolta de Princesa. Foram os antepassados de José Pereira, que no século 19, haviam matado a tiros os adultos sobreviventes das degolas na Pedra do Reino, entregando as crianças sobreviventes, entre elas o avô de Quaderna, para serem criadas em Taperoá, longe do cenário onde ocorreram as mortes.

Para facilitar a empreitada do protagonista, o então proprietário das terras, no local onde se encontrava o reino de Quaderna, era Luís do Triângulo, pessoa que lhe era mais próxima, politicamente.

Quaderna propõe uma caçada em terras dos Pereira, sendo que sua intenção é escapar dos olhares desconfiados dos caçadores e seguir, de maneira a não despertar suspeitas, ao local onde realizará o ritual de sua sagração.

> […] eu jurara secretamente que, chegando ao Pajeú, acharia um meio de fazer com que os próprios Pereiras me levassem à Pedra do Reino. Seria uma vitória que eles conduzissem para lá aquele que, tomado como simples Escrivão, ex-seminarista e Bibliotecário, era, de fato, o Rei do Quinto-Império, Dom Pedro Diniz Quaderna, O Astrólogo, ou Dom Pedro IV, O Decifrador, como sou mais conhecido. Euclides Villar era quem se

> encarregaria de documentar isso, fotografando os lances principais da viagem. Eu teria o cuidado de me fazer retratar junto das pedras, com as torres absolutamente iguais, reluzindo gloriosamente ao sol o chuvisco prateado que as recobria e que formavam, no meu sonho, o Castelo de pedra e prata do meu sangue. (Suassuna, 2005, p. 120)

No percurso da caçada, Quaderna consegue, por vias tortas, seguindo, como ele diz, o curso previamente estabelecido por seus astros guias, matar uma cobra e uma onça – animais arquetípicos, cujo simbolismo transita por várias culturas diferentes.

> […] naquele dia glorioso, eu me encaminhei para o Castelo de pedra da minha Raça, contando, no meu saldo guerreiro de glórias, com uma Cobra e uma Onça, animais sagrados e astrológicos, enviados por meu Planeta fatídico a meu Destino régio, como para marcar aquilo que iria se passar daí a pouco, na pedra do Reino, com o selo de uma unção e sagração.(Suassuna, 2005, p. 145)

Quaderna segue o curso de uma construção alegórica, em cujo conjunto já se encontram as imagens da torre e do príncipe do cavalo branco. Para ele, no entanto, o momento que viverá, em seguida, está repleto de significados e dos sinais da Fortuna:

> […] no meu sangue, as imagens da Onça e da Pedra são muito importantes. […] e eu sonhava muitas vezes com essa Onça, imagem, por um lado, de tudo o que era belo e prazeroso, e, por outro, de tudo o que era maldade, perigo e desordem. (Suassuna, 2005, p. 145)

> […] quanto às pedras, provavelmente tinham sido as palavras da "Memória sobre o Reino Encantado", assim como as degolações sangrentas executados por meu bisavô, que tinham contribuindo para instilar seu perigo em meu sangue. (Suassuna, 2005, p.146)

Nosso protagonista e herói aproxima-se do altar pétreo, onde se dará a consagração de

sua autoridade como Decifrador de si mesmo. Não há testemunhas além do fotógrafo que o acompanha e do matagal espinhoso que cerca o entorno das Pedras. A pedra angular de seu reino se ergue verticalmente, falicamente, como a exaltar a potência e a autoridade masculina.

> Assim, não admira que eu me aproximasse agora da Pedra do Reino, com o coração galopando, uma vez que vinha com uma Onça que eu mesmo matara e chegando para perto das pedras mais fatídicas e gloriosas do mundo. Os arredores do Castelo do meu sangue real e quadernesco mostravam, pouco a pouco, uma brutalidade amaldiçoada, inescrutável, cruel, desafiadora. Aquele anfiteatro antigo e bruto parecia exigir que eu misturasse meu sangue às pedras, para ver se, assim, ao mesmo tempo que recebiam algo de pétreo nele, comunicava aqueles rochedos alguma coisa de humano, decifrando o enigma e desencantando o tesouro que me espreitavam de dentro deles. (Suassuna, 2005, p. 146)

Começa, então, a compreender o sentido enigmático do sebastianismo, não mais de fora para dentro, isto é, como espectador, mas de dentro para fora, ou seja, vivendo, como ator, o roteiro que sua fantasia e engenho produziam naquele singular batismo, atualizando-o para o tempo presente:

> Eu começava a entender melhor agora, o verdadeiro sentido da sangrenta tentativa que meu bisavô Dom João, O Execrável, empreendera ali. Provavelmente aqueles Diabos, aprisionados dentro da pedra e ligados à Onça do Divino, tinham-lhe insinuado, também a ele, a necessidade de decifrar e desencantar, que terminara conduzindo ele próprio e tantos outros à degolação. Agora, era em mim, seu bisneto, que essas sensações se desencadeavam, juntando-se a Onça e as Pedras num desafio só. O sangue da Onça que eu matara vinha pingando pelas pedras a efígie o Divino […] (Suassuna, 2005, p. 146)

Vivendo emoções contraditórias, decepciona-se com o cenário que fantasiara e, por um lapso de segundo, chega a fraquejar quanto à sua decisão, para, em seguida, reafirmar seu percurso e se destino:

> Era com o nome de "Reino Encantado" que todos aqueles Acadêmicos do século passado tinham se referido ao nosso Império. Vi nisso um novo sinal da Providência Divina e dos planetas, acorrendo em meu auxílio quando minha fé monárquica estava começando a querer claudicar, e dizendo que eu, como Rei, cantador, poeta e guerreiro da Cavalhadas 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! (Suassuna, 2005, p. 147)

Quaderna toma coragem e assume sua função, buscando a coincidência dos ponteiros de sua vida, acertando os tempos passado, presente e futuro no instante ritualístico e grávido:

> Ergui-me, atei ao pescoço, jogando-o para as costas, o Manto real, subi à Pedra dos Sacrifícios onde for a degolada a Princesa Isabel, Coloquei a Coroa sobre a cabeça e Fiquei um momento, com o Cetro na mão direita e o Báculo na esquerda, de pé, na posição em que Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, aparece na gravura do Padre. Olhava o Sertão batido de sol, as pedras faiscando, os catolezeiros gemendo na ventanias quente, os cactos espinhosos, o chão pedreguentos. Comecei a pronunciar as palavras sacramentais. De repente, senti aumentar, de modo insuportável, a terrível sede que já vinha sentindo. Em algum lugar, ali perto, escancarou-se a boca-de-fornalha do Sertão, o bafo ardente e felino me crestou. Uma espécie de oura começou a girar, esquentar e encantar meu juízo, meu sangue a estremecer pelo terror sagrado e epilético, num ridimunho de glória, inferno e realeza. Rangi os dentes: "Vou morrer! Ninguém pode ir tão longe e tão alto!" mas reagi e me manteve firme, pronunciando até o fim as palavras da "Pedra Cristalina", até que senti que meus lombos tinham sido consagrados e minha fronte definitivamente selada com o Régio Selo de Deus! (Suassuna, 2005, p. 151)

O ritual termina com a identidade inteiramente assumida por Quaderna. Agora ele não é mais um frágil e covarde plebeu em Taperoá, mas uma autoridade régia e superior:

> Pronto! Agora, a fuga não era mais possível. Por mais mesquinho que eu me mostrasse daí por diante em relação à Coroa do Divino, o impulso para o alto fora definitivo. Eu não

> era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei e Profeta do Quinto império e da Pedra do Reino do Brasil. (Suassuna, 2005, p. 151)

Uma etapa importante da narrativa termina no momento em que Quaderna se identifica com D. Pedro IV. Mais tarde ele avalia, em conversa com seus dois mestres, Clemente e Samuel, a criação de uma academia literária. Mas a escritura de sua epopéia começaria com o aproveitamento de seus depoimentos ao Corregedor.

Em nossa análise, a coroação de Quaderna ocupa lugar de destaque em nossa investigação e proposta de interpretação. Trata-se de um ritual que se reveste de grande variedade de significados.

A imagem do rei coroado sobre a torre de pedra nos remete a diferentes simbolismos, mas todos eles muito significativos. A riqueza da narrativa vem dessas sobreposições de figuras míticas e representativas não apenas da fé dos povos, mas, principalmente, do sentido nem tão oculto, mas que também não deixa de jogar com imagens, que é o da passagem de uma condição para outra na vida. Quaderna, então, deixa de ser o sujeito humilde e insignificante que era, para transformar-se, por força de sua vontade e determinação, no sujeito de seu destino. Se, até ali, tudo o que fizera fora determinado pelo passado e pelos astros, dali para frente somente a ele caberia decidir sobre seu sucesso ou fracasso na vida.

É o rito de passagem, semelhante, em certa medida, ao que se passa com o personagem Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*, na obra de Guimarães Rosa. Ocorre que Quaderna, até aqui, havia se mostrado (usando a linguagem que ele mesmo gosta de empregar), como uma combinação de cartas maiores do baralho místico do Tarot. Nesse caso especificamente as figuras do Rei e do Louco[6]. Daqui para frente, ele não é mais o príncipe levado pela mão do acaso, assumindo, ainda que seja somente na sua fantasia, a função de líder e condutor.

[6] "O louco está fora dos limites da razão […] ele caminha na frente, com uma evidência solar, sobre as terras virgens do conhecimento, para além da cidade dos homens" (Chevalier e Gheerbrant, 2006, 560)

Ao lado de construir-se como poeta e escrever sua obra máxima, Quaderna assume-se como líder sebastianista, criando uma nova religião, que ele descreve como católico-sertaneja, e passa a defender uma posição política de viés monárquico e de esquerda. Ao mesmo tempo, nosso protagonista assume certa independência em relação a seus parceiros de Academia e, de modo dissimulado, dá início ao projeto de escrever sua obra-prima.

> É por isso, então, que, no momento de iniciar minha história, preso aqui nesta Cadeia, humilhado, perseguido, desprezado, olho para trás, e tudo o que aconteceu parece um Sonho, uma visagem que desfilou diante de mim, num momento perigoso e alucinatório, tendo o desfile começado com a cavalgada do Rapaz-do-Cavalo-Branco, naquele dia, pela estrada. O que, aliás, não é de espantar, uma vez que, nos meus momentos mais ensolarados de devaneio, o próprio Mundo me aparece como uma larga estrada sertaneja, um Tabuleiro seco e empoeirado, onde, por entre pedras, cactos e espinhos, desfila o cortejo luminoso e obscuro dos peninchas, Bispos, ases e Peões. Todo este meu Castelo e os acontecimentos que nele sucedem para sempre, me aparecem com o elemento festivo e sangrento dos sonhos, como a encenação de um espetáculo dos que dávamos em nosso Circo, com a dança do chão, a do sol e a do subterrâneo, ao som dos cantos dementes e obscenos entoados por minha Musa macha-e-fêmea, a Gaviã do Carcará que invoquei e invoco a cada instante; Musa da vida e da morte, com a face saturnal, sombria e desértica, com a face lunar do sangue e do sonho, e com a face ensolarada e gargalheira do real (Suassuna, 2005, p. 241-242)

Conclui dizendo:

> Por outro lado, eu sabia que tudo aquilo sucede é dentro do meu sangue e da minha cabeça, da minha "memória", onde havia um estrado e uma cortina que, no momento em que se fechasse definitivamente, acabaria o espetáculo, aquele sonho glorioso e grotesco, cheio de rosnados e clarins, de farrapos e mantos de ouro, sujo e embandeirado. (Suassuna, 2005, p. 242)

O drama de Quaderna parece não ter terminado. Sua condição de poeta delirante continua e, ao que parece, de forma mais sóbria, mas não menos inquietante e existencial. A busca do sentido para sua existência não está plenamente solucionada. Agora que assumiu sua realeza, no entanto, o tema de suas inquietações será menos material e mais filosófico – Quaderna passa a se interessar e se desinteressar pela política quase da mesma forma e ao

mesmo tempo. Ele cria o conceito de monarquia de esquerda, que é uma forma de manter-se eqüidistante das duas correntes políticas mais expressivas ao seu tempo: o comunismo e o integralismo.

> Não é preciso dizer que Samuel entrou imediatamente para a Ação Integralista Brasileira, fundando entre nós uma seção que passou a congregar os jovens filhos de tudo quanto era fazendeiro e proprietário. Já tinha "até recebido um cartão de Plínio Salgado, com quem passara a manter relações de amizade depois da visita que o *Chefe Nacional* fizera ao Sertão da Paraíba, em companhia dos intelectuais paraibanos Hortênsio Ribeiro e Pedro Batista", como diziam na rua, deslumbrados com o prestígio de Samuel, pois o Chefe Plínio Salgado, além de líder político, era um literato nacionalmente consagrado.
>
> Quanto a Clemente, aderira furiosamente à Aliança Libertadora Nacional, de cujo comitê era Presidente. (Suassuna, 2005, p. 254)

Depois disso, torna a admitir a culpa que lhe corre no sangue. Trata-se de uma culpa que, tudo leva a crer, é um sentimento muito anterior às suas experiências vividas nos últimos anos. A culpa acompanha-o desde há muito tempo, como podemos inferir a partir de suas palavras. Quando ele afirma que tal sentimento está presente no seu próprio sangue, isso representa eco vindo de um passado muito longínquo, um passado que se perde na escuridão dos tempos e não pode ser medido em anos ou meses. Trata-se de um sentimento que sobrevive no tempo imperfeito da memória mítica.

Queremos ressaltar aqui o duplo sentido da palavra "sangue" e da palavra "culpa", com que o narrador parece expressar um significado oculto e que transcende os limites da narrativa. Essa área intermediária em que percebemos a ocorrência da polissemia, própria da narrativa poética, nos fornece a direção para nossa análise. No entanto, sabemos de antemão que os sentidos obscuros ou de caráter secundário pertencem a um plano externo à narrativa – diz respeito a uma personagem fantasma - esse reconhecimento nos conduz ao senso alegórico presente na narrativa e que se substancia numa área intermediária entre a matéria narrativa e o espaço de alheamento do narrador. Quaderna conta além do que devia, mas para esconder do leitor algo importante:

> Estava descoberto o meu grande crime, aquela culpa que eu vinha procurando ocultar tão cuidadosamente, desde que se iniciaram o depoimentos. Tive a sensação de que há muito tempo eu pressentia uma acusação dessas, na minha vida. Era esse o motivo real das minhas apreensões. Não só das que experimentara há pouco, quando vinha para a Cadeia, mas da apreensão geral, muito mais antiga, surgida com o Sol do meu sangue, quando, sem motivo palpável nenhum, eu já me sentia culpado sem ninguém me acusar diretamente, sem que suspeita nenhuma de Juiz nenhum tivesse sido assoprada a meu sangue, o qual, porém, já se sentia enfermo, infeccionado por uma culpa que me perseguia e me envenenava. (Suassuna, 2005, p.457)

Em outra passagem, ele ressalta a importância dos elementos simbólicos na consagração de sua fantasia ao misturar signos heráldicos de diferentes culturas, entre as quais a muçulmana e a cristã. Ao mesmo tempo, não deixa de tratar de elementos de poder de outra natureza quando se refere a lanças, zodíacos e cartas de baralho. Essa mistura compõe o universo místico-poético do narrador:

> Agora, deitado ali sobre meu Lajedo, eu estava começando a sentir mais os efeitos do vinho, dos signos e rituais astrológicos da Igreja Católico-sertaneja. A grande vantagem dos Zodíacos, cartas de Baralho, bandeiras, Brasões, mantos com Cruzes e Crescentes, estrelas de Prata, Lanças e outras insígnias régias da minha igreja e da minha Monarquia, era que, com eles, eu enchia o Buraco cego e vazio do Mundo e o Deserto-assírio da minha alma. (Suassuna, 2005, p. 560)

No trecho que veremos em seguida, o poeta mergulha naquele torvelinho criativo a que se refere Tadié, quando este teórico trata do fluxo de imagens que vem à mente do poeta e ao qual este se entrega criando imagens variadas e demonstrando um forte conteúdo emocional e artístico:

> Sentindo meu sangue pulsar com violência, não havia mais como duvidar de mim. Meu sangue me garantia a existência do meu corpo, e o corpo, a da minha Alma. Por sua vez, o Mundo tomava outro aspecto. Além de, agora, divinamente

embriagado, ter certeza de que eu mesmo existia, olhava para o lugar onde, pouco antes, tinha visto o pardo Mundo – Onça sarnenta, assentada sobre o abismo da Cinza – e não via mais esse animal tinhoso, e sim uma Onça Malhada, bela, reluzente e gloriosa, gigantesca, de pêlo cor de ouro e malhas pardo-avermelhadas. A raça piolhosa dos Homens e os Lacraus peçonhentos que eram os animais, apareciam-me, agora, como uma Cavalgada muito bem organizada, realizada por Reis, Valetes, Rainhas, Damas e Bispos, montados a cavalo, uma Cavalgada bela, gloriosa, cheia de espadas e bandeiras.

Sua caminhada pela tez de fera do Mundo não me parecia mais uma agitação covarde e mesquinha, como uma tentativa ignominiosa e inútil de fuga realizada por inapeláveis condenados à Morte, mas sim uma Cavalhada como as que eu fazia aqui na rua e que eram, também, rituais do meu Catolicismo – as minhas Procissões. Essa Cavalhada do Mundo – da qual Deus era o Chefe e Rei-Mouro-e-Cruzado (como eu era das minhas) – não se arrastava mais, acovardada e feia, em direção do Reino de Cinza da Morte, mas sim galopava valentemente em direção ao Sol Divino, ao Sol do Terrível. Por isso, o mundo não me aparecia mais como um animal doente e leproso, como um lugar sarnento e pardo, nascido do Acaso, mas sim como um Sertão glorioso, fundado na Pedra, ao mesmo tempo harmonioso e ardente. Do mesmo modo, a parte deste mundo que me fora dada – o Sertão – não era mais somente o "sertão" que tanta gente via, mas o Reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros, de frutas vermelhas de Mandacaru reluzentes como estrelas, bicadas pelas flechas aurinegras dos concrizes e respondendo às cintilações prateadas de outras estrelas – as estrelas dos peitos das Damas, as estrelas negro-vermelhas dos sexos femininos, as estrelas de metal ostentadas nos estandartes das Cavalhadas ou nos chapéus de couro usados pelos Tangerinos, Vaqueiros e Cangaceiros, os Fidalgos da minha Casa Real, com suas coroas de couro de Barão. O próprio Deus não era mais aquele sopro tênue das outras religiões: aparecia-me como a Santíssima Trindade Sertaneja, um Sol ardente e glorioso, formado por cinco animais num só. Era a onça Malhada do Divino, integrada por cinco bichos: a Onça-Vermelha, a Onça-Negra, a onça-Parda, a Corça Branca e o Gavião de Ouro, ou seja, o Pai, o Encourado, o Filho, a Compadecida e o Espírito Santo. (Suassuna, 2005, p. 560-561).

A explosão poética do narrador continua e revela o caráter pagão de suas crenças, nas quais as divindades indígenas da tradição tapuia-cariri misturam-se com uma colorida heráldica celestial em imagens aparentemente confusas, mas que obedecem ao fluxo narrativo do poeta:

> […] foi a Onça Malhada do sol Divino que nos fez, a mim e ao Mundo, segundo sua própria imagem. Assim, não admira que o Jaguar divino fizesse em relação ao Mundo o mesmo que eu, como Rei, faço com o Sertão. Por isso é que Deus pegou o Campo azul e incendiado da bandeira do Céu, dispondo nele as peças de ouro e prata de seu Brasão, coruscante de sóis e estrelas, com o Cruzeiro, o Sol e o Escorpião. Até mesmo a Morte, Sr. Corregedor, era, agora, para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. Aparecia-me como uma gigantesca Cobra-Coral, enroscada no Céu à nossa espreita. Era negra de "sable", branca de "prata" e vermelha de "goles", com asas de Gavião, com dentes e garras de Onça – uma Cobra cujo veneno passava a ser, para nós, o óleo sagrado, necessário para ungir-nos, indispensável, à sagração sem a qual não podemos unir-nos ao Divino para identificar-nos com ele, para nos tornarmos também divinos. Bem, Sr. Corregedor: então, naquele dia, os sonhos do vinho tinto e os sonhos zodiacais e embandeirados do Catolicismo-sertanejo começaram a se juntar com as cintilações que o Sol ia tirando aqui e ali em pontas de pedra, em lascas de quartzo e em cristais de malacachetas. (Suassuna, 2005, p.562)

Quaderna retoma o discurso sobre seu ideário político e estético e descreve o processo de formação de seu pensamento que é semelhante ao processo de criação poética. Poderíamos ver no trecho seguinte um manifesto sobre seu processo de criação e sua ideologia. E assim compreendemos o alcance da expressão "armorial" para definir não somente o conceito estético, mas também o político e o social da proposta, presente tanto no modo de pensar de Quaderna, em seus sonhos e devaneios, quanto, concomitantemente, no próprio *Romance* (mais uma vez, as instâncias se confundem, trazendo à tona os artifícios utilizados na produção do efeito da *mise-en-abîme*) :

> Clemente, que só vê, no Mundo, a realidade parda e afoscada dos famintos e miseráveis, escolheu como jogo preferido dele, o "jogo de Dama", que, "sendo pobre e despojada, feito de pedras negras e pedras brancas, é bem a figura e imagem da luta dos

> Povos negros contra os brancos e ricos do Mundo. Samuel, que só vê a parte sonhadora e brasonada do Mundo, com seus Fidalgos, escudos e bandeiras, escolheu o "jogo de Xadrez", por ser povoado "de Reis, Rainhas e Bispos, que governam os Peões, montados em Cavalos e protegidos por Torres fidalgas e guerreiras de combate". Eu, sem ter mais o que escolher, resolvi, como sempre, unir as duas idéias opostas deles num jogo só, o do Baralho, conciliando os naipes aurinegros do Povo, isto é, Paus e Espadas, com os naipes aurivermelhos da Fidalguia brasileira, Copas e Ouro.
>
> […]
>
> Assim, em vez de rebaixar o Povo, o que eu faço é erguer o povo aurinegro e os aurivermelhos a uma Fidalguia só, com os Reis negros de Paus e Espada conquistando as Damas aurirrubras de Copas e de Ouro. É que, tendo sofrido a influência concomitante de Clemente e Samuel, tanto acho belas as partes esquerdistas e despojadas da realidade sertaneja – fosca, parda, pedregosas, empoeirada, faminta, miserável, cheia de ossamentas de Vacas, Cabras e jumentas mortas – como acho belo o Sonho de prata e joiaria que, às vezes, vem se juntar a ela para transfigurá-la. (Suassuna, 2005, p. 564)

O lirismo de Quaderna é diurno e rural. Os elementos que recolhe do cotidiano são envoltos na metáfora e passam a significar algo transcendente, cósmico e universal. Ele exalta o Sol, e tudo que brilha e se destaca na paisagem pela beleza e resplandecência reflete a maravilhosa luz do Sol:

> Muitas vezes já me aconteceu isso, quando, nas tardes de muito sol, estou, por acaso, em cima do meu Lajedo. Estou ali, em cima, olhando o mundo sertanejo, fosco e empoeirado, porém já se animando de uma Coroa gloriosa que o ouro do sol-poente vai lhe emprestando. Se, nesse momento, sucede passar por ali um Cigano, montado num cavalo cujos arreios estão enfeitados de moedas e medalhas, e o sol começa a tirar faíscas nesses metais ou nas malacachetas incrustadas nas pedras, na mesma hora dá-se, em mim, uma "viração"; meu sangue e minha cabeça se incendeiam, e a realidade parda e afoscada se funde ao fogo do Sol e dos diamantes do sonho. O Sertão selvagem,

> duro e pedregoso vira o "Reino da Pedra do Reino", e enche-se de Condes calamitosos e Princesas encantadas, eles vestidos de Pares de França das Cavalhadas, e elas de Rainhas do Auto de Guerreiros. O pobre "tabuleiro sertanejo" vira uma enorme Mesa de Baralho, dourada pelo Sol glorioso e ardente. (Suassuna, 2005, p.564-565.

O misticismo que nosso protagonista expressa traz a marca do hibridismo religioso – algo além do puro sincretismo. Não se trata da busca de valores comuns a duas formas diferentes de culto, que caracterizaria o sincretismo – a percepção dos arquétipos comuns sob formas diferentes e dentro de narrativas míticas diferentes - mas a busca da complementação que traduza as diferentes formas de relacionamento com as entidades sobrenaturais, as formas superiores da natureza:

> Ora, acontece que eu, como discípulo do Padre Daniel, sou Católico; mas, como aluno de Clemente, sou, também, um devoto da Mitologia Negro-Tapuia do Brasil. Foi, aliás, plasmando esses dois elementos que eu construí o esqueleto central do Catolicismo-sertanejo. (Suassuna, 2005, Pág. 573)

Da mesma forma, seu entendimento político tem um viés conciliatório e delirante. Quaderna sonha com uma monarquia capaz de atender as demandas populares, que tenha a nobreza exterior da realeza e da heráldica, mas que, por outro lado, respeite a natureza irreverente e lúdica e a fé dos mais humildes:

> Durante toda a vida, sofri a influência da Esquerda clementina, influência que é clássica e despojada, por ser luz-matinal, popular, do rubi, celeste e do Sol. Sofri, também, por outro lado, a da Direita samuélica, que é romântica, por ser noturna, lunar-saturníca, fidalga, da esmeralda, inférnica, verde-lodo e da Lua. Somando-se o elemento clementino ao samuélico, temos o quadernesco. (Suassuna, 2005, p. 576)

A definição que Quaderna faz do modo de olhar e interpretar o mundo à sua volta é por si mesma resultado de um delírio poético. Ele diz possuir um olho vidente, clássico, referência, talvez, ao formalismo e ao rigor da heráldica que o transporta para uma condição

psíquica onde o espetáculo das formas e cores vêm acompanhado do equilíbrio e da precisão. Por outro lado, a dura realidade à sua volta não permite que ele se aliene no prazer estético a ponto de não perceber o sofrimento das pessoas comuns do sertão. Quaderna é, a um tempo, sensível ao sofrimento alheio, para o qual pensa em soluções que se distanciam dos meios tradicionais de transformação social e, por outro lado, é alguém que enxerga na população do sertão um viés e uma saída estética capazes não de transformar a realidade, mas que permitem sonhar e reconhecer o sonho não como fuga, mas como propiciador da construção do humano, em sua plenitude. O homem não busca apenas alimento para seu corpo, mas tem necessidades que transcendem e se realizam apesar das forças sociais contrárias. O discurso poético-estético de Quaderna fica assim evidente. Ele não é diferente dos moradores do sertão, antes ele é a síntese alegórica do vasto mundo sertanejo – onde a poesia, a literatura, as cores, a falsa heráldica, o impulso criador, enfim, revelam-se além do grotesco, além do fosco e da natureza arrasada e visível em plena luz do dia:

> […] ficando daí em diante, no mundo, com um olho cego – queimado pela demência romântica do Deserto judaico e sertanejo […]. O outro olho permaneceu clássico e popular, como nascera. O que é mais curioso, porém, é que o olho romântico e queimado, que é o direito, depende do olho clássico e vidente, que é o esquerdo! E vice-versa! Porque, se o Gavião romântico e fogoso-desértico não tivesse queimado e despedaçado um dos meus olhos, o outro não teria obtido o privilégio de ver, na realidade parda e afoscada, essas Cavalhadas e batalhas, cheias de bandeiras, essas Estrelas e moedas que vejo de vez em quando coroando as frontes dos Cavaleiros sertanejos. Também, se eu não gastasse toda a prata e todo o Sol do meu sangue com o olho clássico e vidente, o outro não seria capaz de enxergar o sofrimento e a miséria, a feiúra desdentada e barriguda das pessoas, os morcegos, os urubus e as corujas das Furnas sertanejas, onde moram as Divindades infernais, satúrnicas e subterrâneas do meu mundo astrológico e zodiacal! (Suassuna, 2005, p. 576 - 577)

Em seu redemoinho poético, Suassuna mantém seu estilo próprio, heráldico-popular, mas não deixa de prestar uma "homenagem" a outros autores brasileiros que o influenciaram e a quem cita em diversas passagens. No caso presente, o linguajar romântico de José de

Alencar aparece como parte da fantasia literária de Quaderna. Não é difícil perceber a presença de Alencar na maneira como Quaderna descreve a paisagem de sonhos que alimenta sua fantasia:

> […] na mesma hora em que a gente bebe o Vinho da Pedra do Reino, entra num bosque, sertanejo, sagrado e deleitoso, feito de juremas, angicos, braúnas, urtigas e favelas. Ali, o licor verde-vermelho pinga de todas as frondes, como gotas de esmeralda e rubi incendiadas pelo Topázio do Sol. É um bosque cheio de mel e abelhas cor de ouro, espanejando luz e pólen fecundante. Um bosque onde esvoaçam concrizes aurinegros e saíras que parecem jóias. Um bosque povoado de cascavéis e cobras-corais, assim como de mulheres de longos cabelos. Em todo canto, há corolas vermelhas e odorantes, cactos e urtigas, lianas coleantes e cheias de espinhos, favelas eriçadas de folhas causticantes e espinhosas, coralinas e mulungus de flores vermelhas, canasfístulas e paus-d´arco de flores amarelas. Tudo isso nos impele, rendidos e embriagados, para o seio e o ninho de mulheres viçosas, macias e enleantes, mulheres cujo corpo é, ele mesmo, como um bosque, com as colinas rijas e suaves dos peitos, e o escuro concriz negro-vermelho pregado de asas abertas na entrada da fonte, com a casa-de-abelhas e o mel e a corola – mulheres que nós possuímos na sombra verde e umbrosas das árvores e moitas, salpicados como estamos pelo orvalho, deitados na areia fina e cheia de cristais, ouvindo o som da água que corre sobre os seixos e vendo em cima, nas frondes agitadas suavemente pela verde ventania, pomos e pomas que reluzem, à brasa incendiada e coada entre os ramos da luz do Sol! (Suassuna, 2005, p.720)

Vejamos como se dão essas semelhanças, com a transcrição dos seguintes trechos extraídos do romance O sertanejo, de José de Alencar:

> A luz das bugias e candeias do interior avermelhava os vidros das janelas; e por esses painéis esclarecidos passavam as sombras das pessoas que moviam-se pressurosas dentro da vasta habitação. […] já o crepúsculo da manhã começava a bruxulear as formas indecisas das árvores, que todavia ainda flutuavam pela várzea como visões noturnas embuçadas em alvos crepes. […] Durante a sêca as boiadas refugiavam-se nas serras, e escondiam-se pelas lapas e pelas grotas, onde passavam os rigores da estação ardente, que abrasa a rechã. Com a volta do inverno, logo que as vargens cobrem-se dos verdes riços de panasco e mimoso, saía o gado silvestre das bibocas onde buscara abrigo, e derramava-se pelos sertões. […] A véstia, o

> gibão, e as luvas tinham os botões de ouro cinzelado; e eram do mesmo metal e do mesmo gôsto, o broche que prendia a aba revirada do chapéu, e as fivelas dos calções ou perneiras. (Alencar, 1967, p. 254-255)

Tadié (1978) lembra que na narrativa poética, a estrutura é ao mesmo tempo prosaica, linear e horizontal, mas é também poética, vertical e isotópica em que as frases, os segmentos ou capítulos e a obra inteira têm uma pluralidade de significações superpostas.

> Até hoje eu não sei direito como foi aquilo. Eu tinha me perdido na Caatinga. Não sei se me sentei em dado momento, tendo adormecido e acordado depois. Acho que foi o que aconteceu, porque de repente dei comigo deitado, todo coberto de gafeiras, apodrecendo como um lázaro, ao pé de um enorme Lajedo, alto e inacessível. Aparecia-me a figura da Morte Caetana com sua Cobra-Coral e seus Gaviões. Sem falar, só olhando para mim, ela me fazia saber que unicamente escalando aquele rochedo, erguido verticalmente e cheio de Urtigas, é que eu cicatrizaria minhas gafas feridentas, unindo-me ao Divino. Eu deveria subir como num sonho, num pesadelo. Cortando-me e ferindo-me nas lascas, com a sola dos pés caindo ao contato com a pedra fumegante, conseguia chegar ao cimo. E aí, milagre dos milagres!, eu descobria, afinal, ou melhor, eu sentia com meu sangue, que tudo era divino: a Vida e a Morte, o sexo e a secura desértica, a podridão e o sangue.
>
> O Lajedo parecia com a Pedra do Reino, a do chuvisco prateado, e eu sabia, com o sangue, que, se conseguisse escalá-lo, experimentaria, no alto, de uma vez só, o gozo do Amor, o poder do Reino, a fruição da Beleza e a união com a Divindade, os quatro êxtases que lembram ao homem que, nesta Terra-Desértica, neste Sertão assírio e judaico, ele tem que se sobrepor à Esmeralda verde-lodo da Terrestre e ao Rubí vermelho e sangrento da Paixão, para atingir, assim, o Topázio de ouro da Hierosólima.
>
> […]
>
> Embaixo, no Tabuleiro pedregoso do Xadrez sertanejo, é que estavam, mesmo, as Damas, Cavaleiros e Peões do meu Reino,

> com Castelos pra todo canto, rios de prata serpeando pra todo lado, e punhais e diamantes cintilando no ar, com tropéis de cavalos e Bandeiras amarelas e vermelhas desfraldadas ao vento. De certo modo, é explicável que eu visse aquilo, porque, tendo sido criado por meu Pai, eu herdara dele a condição de Mestre nos arcanos das Três Astrologias. De fato, o que me aparecia agora, ali, era uma visagem de todo o Império do Sete-Estrelo do Escorpião, com seus Sete pontos-cardeais e seus Doze lugares sagrados — seis do Mar e seis do Sertão — governados pelos sete planetas e pelos doze Signos do Zodíaco. Essa foi, aliás, a minha última visagem, enquanto acordado. Porque, imediatamente depois dela, amodorrado na madorna da saciedade, da embriaguez, do mormaço e da sombra, peguei no sono.

Freedman (1971) ressalta que o herói simbólico na narrativa poética é análogo ao lírico "eu" da poesia versada. No ponto de vista do protagonista, percepções, ilusórias ou reais, são transmutadas em imagens poéticas. Algo que pode ser visto no seguinte trecho do *Romance*:

> A "viração", porém, continuou, agora agravada por todas essas coisas dementes que o sonho costuma nos trazer. Não havia, mais, aquela oposição entre a Mulher nua, que me tentava em cima do lajedo, e o Reino do Sertão que se agitava e me deslumbrava lá embaixo. Agora, tudo era uma coisa só, pois o Reino me aparecia, ao mesmo tempo, como uma cena de Batalha bandeirosa e como uma bela Mulher nua, estendida e deitada sobre a grande cascata de ouro de seus próprios cabelos, com o corpo perfeito também dourado pelo Sol. Por esse "Reino da Princesa da Pedra Fina" que era ela, por essa Terra-encantada, povoada de grutas e colinas, errava eu, também encantado e enfeitiçado, descobrindo, acariciando, tocando, descerrando, e logo assolando, invadindo, bebendo, penetrando, mordendo, despedaçando – espichado sobre fontes umbrosas e regatos, em cujo musgo e a cujo remanso, na sombra esverdeada e fresca, reluziam frutas entreabertas e corolas: as corolas encarnadas das Rosas-vermelhas, as macias e brancas da flor do jasmim-cambraia, todas brilhando entre lianas coleantes que envolviam meu tronco e meu pescoço, acariciando-me as costas e buscando também avidamente o que morder e apertar. (Suassuna, 2005, p. 568)

Conforme demonstra o trecho abaixo, além dos sentidos já conhecidos da palavra "Reino", o narrador acrescentou outra, cujo significado está relacionado mais ao êxtase físico e ao prazer sensorial do que à conexão espiritual. Além disso, essa narrativa de Quaderna,

dirigida ao Corregedor, permite vislumbrar a manifestação de um outro aspecto literário: o fantástico. Em meio a seu delírio, Quaderna descreve a ocorrência de um estampido colorido de amarelo e ensolarado, mas não é possível determinar se ele tem noção ou não de ter disparado o referido tiro.

> E foi chegando o momento em que tudo aquilo começou a se reunir numa sensação de tanto gozo e glória, que os cascos do Cavalo começaram a galopar em meu peito e nas minhas têmporas, pulsando e estremecendo ao ritmo do meu sangue. E eram cargas e tropéis, Guerreiras estranhas em desfiles e combates-mouros, ao som amarelo e vermelho dos Clarins, tudo se confundindo com o galope dos cavalos, com os gemidos da Mulher que estava chegando ao cume do Reino juntamente comigo, e finalmente com o tiro amarelo e ensolarado de um mosquete, que, ao mesmo tempo que partia de mim, me atingia no sangue, nos olhos e no centro de mim mesmo, com o estralejar e a fulguração do Cobre incendiado. (Suassuna, 2005, p. 566-568)

Como o Corregedor não retoma o assunto, ficamos sem saber se Quaderna teve participação ativa ou responsabilidade nos episódios que levaram à morte de um jagunço, pela qual Quaderna agora cumpre pena, aliás, aguardando a sentença na prisão de Taperoá. Aliás, o fato de Quaderna não narrar o momento de sua prisão provoca uma lacuna na narrativa, inviabilizando qualquer elucidação efetiva das causas de seu infortúnio.

As tais "viração' de Quaderna servem de recurso ou álibi para não tratar com o Corregedor de fatos que podem incriminá-lo diretamente. E nosso herói, visando convencer o Corregedor da seriedade de suas crises epiléticas, não se furta nem mesmo a lançar mão de passagens da Bíblia, interpretadas à luz de seu delírio, para justificar suas "ausências", conforme se vê no trecho abaixo:

> […] aí um dia, aquele rapaz, a princípio simples e pobre, chamado Manuel Jesus e filho de um Carpinteiro sertanejo, subiu a um serrote, a um Lajedo pedregoso e espinhento como os Daqui. João, Tiago e Pedro estavam olhando para ele quando, de repente, tiveram uma "viração". O rosto daquele rapaz comum começou a ficar refulgente como o sol e suas vestiduras pegaram a resplandecer. A partir daí, nunca mais aquele rapaz foi o mesmo: aquele Donzel-errante, aquele João-

> sem-direção do Deserto judaico, "virou-se" na figura do Cristo-Rei, um homem de palavras de fogo, um corisco a quem passaram a perseguir como um Cachorro danado e a quem terminaram vestindo com um Manto vermelho e coroando com uma Coroa real de espinhos; um Rei de Copas e Espada, de coração sangrento, sustendo nas mãos um Cetro de madeira que ele molhava com seu próprio sangue, como insígnia de sua realeza (Suassuna, 2005, p.565)

Em outro momento da narrativa, Quaderna nos deixa novamente sem saber o que de fato ocorreu, se ocorreu ou se tudo não passou de imaginação. E mesmo os fatos parecem não levar a qualquer evidência de que algo muito importante tenha mesmo ocorrido. Quaderna parece girar em falso, tentando fazer parecer que alguma coisa de muito grave e subversiva teria acontecido. Sua descrição dos fatos, no entanto, não flui para nada além de sua visão delirante – semelhantemente àquelas de Quixote:

> Posso dizer que tudo começou quando eu senti dentro de mim um troço estranho, uma coisa fervendo, que era, ao mesmo tempo, uma *viração* e uma *iluminação*. O sagrado Vinho da Pedra do Reino tinha subido completamente à minha cabeça e eu recuperara, já, toda a minha visão. Aquelas visagens que, desde há pouco, dançavam no meu sangue e nos meus olhos, começaram de repente a me arrastar, a me impelir como um ridimunho. Acho que meu desejo era me dirigir ao Povo também.
>
> […] quando dei acordo de mim, meus doze irmãos Cavaleiros estavam bem perto de nós, seis do Azul e seis do Encarnado, os dois da frente segurando meu cavalo "Pedra-Lispe". […] Meu chapéu de couro já estava à cabeça, o manto foi-me pendurados aos ombros. […] Estava me sentindo realmente possesso, num arrebatamento divino-diabólico que eu herdara, certamente, do sangue da Pedra do Reino, mas que, agora, tinha sido despertado por tudo aquilo. (Suassuna, 2005, p.727)

Para ser novamente envolvido numa espécie de frenesi delirante e espasmódico. Quaderna tem, então, uma visão apocalíptica e repleta de símbolos e alegorias sertanejas:

> No mesmo instante em que o sino começava a tocar freneticamente, eletrizando a multidão, por cima da velha Casa ancestral dos Garcia-Barretos o espaço se fendeu, revelando algo de muito grande, estranho e cheio de fogo. Por entre chamas, resplendores e estalos de raio, apareceu no Céu uma

> gigantesca Onça Malhada, de pêlos cor de ouro, cabeça negra e malhas vermelhas. Acima dela, via-se o enorme Gavião Real, aflanando asas e criando, com isso, uma ventania de fogo, parecida com as ventanias incendiárias da Caatinga. Abaixo dela, na primeira linha, estavam duas outras Onças, uma negra e outra vermelha, e, abaixo, destas, sozinha, uma Corça parda. A Onça tinha o corpo ferido e resplandecente de chagas e malhas, e tudo estava banhado, como na Bandeira desenhada por meu irmão, por uma chuva de sangue, que eram recolhidas embaixo por um enorme Cálice de ouro em forma de Taça. Circundando tudo, via-se aquilo que o nosso povo costumava e costuma ver sobre os paços dos Reis mais estimados – línguas de fogo, griais, esferas de ouro, cavalos, clarins, eixâmetes vermelhos, ataúdes de prata incendiada, catervas de Mouros, freires e combates Paladinos nas alturas – o sangue e as visagens antecessoras da Pedra do Reino. (Suassuna, 2005, 728)

A narrativa de Quaderna é assombrosa e envolvente, a ponto de o Corregedor não permitir que ele desista de produzir o seu poema épico – a sua epopéia:

> O destino dos gênios é esse mesmo, Dom Pedro Dinis Quaderna! A história está cheia da narração das desgraças deles! São, todos, uns infortunados! Principalmente os que carregam a História de suas pátrias no sangue e nos ombros, como uma cruz. Aliás, a própria História não passa de uma narrativa sombria, enigmática e sangrenta, para usar as palavras que o senhor mesmo usou em relação à morte do Rei e à vida de seu sobrinho Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco! Passe uma vista pela história do Brasil: são massacres, infortúnios, morticínios, guerras, calamidades e desgraças de todo o tipo! Toda coroa é manchada de sangue, como o senhor mesmo disse. E se você aspira, mesmo, a essa coroa de Poeta nacional do Brasil, tem de jogar sua sorte e arriscar sua cabeça, juntamente com a sorte do Brasil!
>
> […]
>
> O inquérito continua aberto e em suspenso, de modo que, pelo menos por enquanto, sua Obra ficará assim, em suspenso e aberta, dependendo sempre de novos depoimentos que o senhor nos prestar. Talvez, até, ela dure o resto de sua vida e nunca chegue a terminar, de acordo com o teor do que o senhor tiver para nos dizer! (Suassuna, 2005, p. 736-737)

Como afirmou o Corregedor, a obra de Quaderna permanece aberta. A relação que tivera início de forma ameaçadora, termina de forma amistosa. Como em *As Mil e Uma Noites*, o narrador é absolvido no último instante. Essa passagem final contraria a condição inicial da narrativa em que Quaderna se encontra preso. Ainda que a obra permaneça inacabada, o que deveria ser comunicado pelo narrador parece concluído com êxito, se tomarmos toda a história como uma mirabolante aventura no reino da alegoria.

Quaderna é um personagem muito complexo. A sua criação se dá em instâncias variadas. Ele nos fornece uma chave para o universo criador do próprio Suassuna – sua intenção poética ao escrever esse romance e ao criar um personagem tão curiosamente metafórico, como é o caso de nosso narrador protagonista. Suassuna aborda de maneira enviesada o assunto que poderia estar no centro da narrativa, caso ele desse um tom mais confessional e biográfico à sua prosa, mas – devido a sua tentativa de escamotear a realidade e proteger certos conteúdos de forte dramaticidade, e assim deixando a criatividade sair-lhe em socorro - sua criação transborda em inventividade e poesia.

Analisar a obra pelo aspecto estrutural embaça a nossa percepção daquilo que ela tem de exuberante. Por outro lado, a lei nos manda que separemos as instâncias autor e narrador, que não incorramos no erro de confundir um com o outro. Mas, da mesma forma como acontece na poesia, em que nomeamos poeta e sua instância lírica pelo mesmo nome, na narrativa poética, onde os recursos utilizados são os mesmos do poeta que escreve um longo poema, os aspectos a serem observados são similares.

No caso da narrativa em questão, calhou de o personagem narrador ser também escritor e poeta e sua missão na vida a de escrever um longo poema épico, que resulta no livro que estamos lendo. Dessa forma, autor e narrador confundem suas pessoas, e o que vemos é o autor criar uma personagem alegórica para tratar de forma dissimulada das questões existenciais que lhe são próprias. Em determinadas passagens, no entanto, percebemos, na fala do narrador, palavras e expressões que nos remetem a uma região extra-literária. Podemos considerar que essa instância pode não ter relação alguma com o autor. Nesse caso, devemos pensar o excedente narrativo como pertencente a um limbo, a uma região perdida que mascara o desejo do escritor.

Talvez se tratarmos pela denominação pura e simples de "poeta", consigamos escapar do dilema que promove a ruptura e a fronteira cinza entre o autor e o narrador. De qualquer modo, nossa intenção com o presente trabalho é destacar a paisagem insólita e, paradoxalmente, verdadeira, de Quaderna. Aquilo que ela tem de poético e suas possibilidades simbólicas permitem-nos adentrar o universo hermético do Poeta e compreender as razões pelas quais há tantas travas ao longo da narrativa. Isso pode ser vislumbrado na maneira como Quaderna encerra sua narrativa:

> As sombras da noite caíam sobre nossa heróica Vila, trazendo uma ventania que refrescava cada vez mais e que, daí a pouco, esfriaria o mundo com o sopro noturno do *cariri.* Por isso, um cheiro de jasmins e bogaris já embalsamava o ar, diante dos jardins, das grades e dos portões por onde eu ia passando, ouvindo vozes e murmúrios no interior das casas, vendo luzes que se acendiam e barulhos de pratos e talheres, todos esses rumores familiares que, nessa hora do anoitecer, sempre me dão um sentimento de exílio e nostalgia. Por outro lado, apesar de tudo o que me acontecera, de todos os perigos que me ameaçavam, de tudo o que eu contara de comprometedor, tanta é a força das confissões, que eu estava me sentindo descarregado e purificado – e tudo isso, junto, me dava uma sensação de solene e nostálgica melancolia. (Suassuna, 2005, p.738)

Enfim, a migração do personagem de sua origem rural para o espaço urbano (pois ele diz ouvir os ruídos da cidade) mostra o seu estabelecimento de ligações sensoriais com o mundo que o rodeia. É um mundo de janelas, jardins (natureza sob domínio), luzes, grade e portões, e vozes confinadas ao interior das casas. Enfim, paisagem urbana como antítese da paisagem avistada do interior da cela como descrita no capítulo inaugural do *Romance*.

> [...] na qual o Mundo me aparece como um Sertão, um Desertão, o De-sertão [...]. É aí que o Sertão me aparece como o Reino da Pedra Fina do qual já lhe falei. Há pouco, quando eu vinha chegando aqui para a Cadeia, tive essa idéia de que o próprio Sertão era uma Cadeia enorme, cercada de pedras e sombras, de lajedos fantásticos e solitários, parecidos com Lagartos venenosos, cinzentos e empoeirados que dormissem numa Terra Desolada. Ou então parecidos com as ruínas, os esqueletos gigantescos e queimados de uma Cidade de pedra, incendiada. (Suassuna, 2005, p. 573)

O romance de Quaderna manifesta subliminarmente uma oposição à intolerância. Intolerância essa que parece jogar os semelhantes uns contra os outros. Nesse mundo em que os sobreviventes são, numa concepção existencialista, histórica e metafísica, fidalgos na pura acepção do termo, não deveria se consumar a guerra ou o desentendimento. O olhar sobre o outro deveria moldar-se dentro de um viés estético e de respeito mútuo, não-beligerante.

Nosso esforço até aqui tem sido voltado a demonstrar a ocorrência na obra de Suassuna de duas instâncias narrativas: uma direta relacionada à vida de Quaderna desde sua infância até a fase adulta em que é intimado pelo Corregedor, representante do Estado Novo, para depor sobre os acontecimentos políticos que agitaram Taperoá. Outra, indireta, na qual nosso herói protagonista age como um boneco mamulengo e trata de temas que não lhe são afeitos diretamente e que resultam em acréscimo de uma outra voz à narrativa. Pensamos que essa voz não é a de Quaderna, apesar de ter origem em nosso protagonista. Mas, por tratar-se de uma obra de ficção, não podemos atribuí-la, igualmente, ao autor ainda que trate de fatos que podem ser interpretados como biográficos. Nesse sentido, vale comentar que a biografia do autor aparece de forma bastante acintosa na abertura do livro. Portanto, há dois níveis de leitura no romance.

Não se deve, com a expectativa de solução para o enigma, de se encontrar a chave para o sentido alegórico e da possibilidade de decifração da mensagem velada em uma narrativa indireta, considerar as idéias ali contidas como continentes de um só sentido. Entendemos, ao contrário, que atingir tal nível exegético deva nos transportar a um outro patamar narrativo, onde volta a prevalecer a polissemia, pois no nível simbólico ou alegórico não existem chaves fixas que traduzam um sentido fechado para as imagens poéticas.

A nosso ver, as referências alteram-se, pois, a partir do momento em que se percebe a existência de um outro plano expressivo na obra, descobre-se igualmente o uso de imagens e elementos simbólicos que traduzem um estado de espírito. Na verdade, é como se estivéssemos diante de uma produção poética, em que as palavras servissem antes para tratar da condição emocional do poeta do que para encadear palavras dentro de um sentido lógico e universalmente aceito.

Como afirmamos anteriormente, no nível em que percebemos a obra de Suassuna – ou seja, como um poema - não cabe mais considerá-la uma obra não-acabada, que necessitasse de conclusão posterior. Ao contrário, no plano poético, a obra se encontra resolvida, perfeita – sendo que a conclusão estaria reafirmada pelo discurso metalingüístico

presente indiretamente na obra: Quaderna se propõe a escrever um poema épico que fosse simultaneamente a sua história e a de seu povo. E o que temos em mãos nada mais é do que um poema épico, em que autobiografia e epopéia se misturam para contar a saga de uma família vitimada pelos desatinos de personagens reais que talvez não tivessem a exata noção da condição histórica em que estavam imersos.

Mas, diversamente do que ocorre com a prosa, que sustenta a obra desde seu início até o desfecho imperfeito, o poema apresenta uma sucessão de imagens, que parecem realmente extraídas das cartas de um baralho do Tarot (como, aliás, repete Quaderna em várias passagens da narrativa). Uma instância narrativa apresenta os recursos tradicionais, somente que o final fica pendente de conclusão, oferecendo o gancho para uma seqüência a ser elaborada posteriormente. A outra, lançando mão dos recursos próprios da produção poética, exige do leitor uma disposição mais acurada para interpretar as metáforas e os enigmas propostos pelo personagem Quaderna que, nessa condição, atua mais como porta-voz que como protagonista de sua história pessoal. A partir desse ponto de vista, Quaderna é, ele também, uma figura alegórica, cujo sentido precisa ser apreendido a partir dos signos culturais, históricos e antropológicos que lhe dão sustentação e que conformam a sua existência.

A propósito desse assunto, vale observar o que diz Kothe na sua definição de alegoria:

> O desvelamento da alegoria […] implica entender a resposta que ela arma no jogo de tensões entre as classes sociais, entre as contradições de grupos, camadas, ideologias, etc. a alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta. Mas só quando se consegue apreender a tensão das forças do paralelogramo que acabaram redundando em tal petrificação é que se passa a entendê-la como sinédoque do real. (Kothe, 1986, p. 39)

Em relação a isso também é importante referirmos as considerações de Octavio Paz, em seu *O Arco e a Lira*, que nos trazem significativo apoio para sustentar nossa tese de que *O Romance* pode ser interpretado como um poema, apresentando todas as características de uma produção poética, a saber: a associação de imagens, a intimidade com o simbólico, o

metafórico e a polissemia.

> Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. (Octavio Paz, 1982, p. 119)

Em nossa concepção, Ariano Suassuna valeu-se de elementos próprios do fazer poético e os aplicou na construção de sua prosa. Entretanto, o propósito da narrativa enquanto prosa não se atinge, e a obra permanece aberta no aguardo de uma conclusão. Por outro lado, quando lemos a narrativa como seqüência de imagens representativas dos sentimentos e das concepções filosóficas e estéticas do autor implícito, a obra, então, pela fresta permitida ao olhar, se revela em sua totalidade, completa.

Mas para conferir à obra a sua expressividade e grandeza poética é necessário perceber e aceitar a existência de uma instância espacial e temporal narrativa que supera a figura tradicional do narrador comum, e acentua o caráter lírico e ideal do autor. Poderíamos recuperar a imagem do eu-lírico, a dimensão ideal do poeta, o personagem que se insinua entre o poeta de carne-e-osso, como extensão psíquica desse, e o poema. Esse duplo que, por motivo de uso constante da polissemia, deixa de ser razão única, e tolerável permanência, para arriscar-se e assombrar em outras paragens, ora iludindo, ora transcriando, move-se com certa liberdade e habilidade por um campo em que não importa mais o sentido original das palavras, mas as imagens que se constroem com elas. O duplo do artista e criador age como um espelho para o leitor que se percebe, então, não mais como ilusão de si mesmo, mas como uma possibilidade autêntica e promissora. Trata-se de uma conversa em instâncias ideais estabelecida pelo eu-lírico do poeta e pelo eu-lírico do leitor num campo de neutra efervescência.

A percepção da narrativa em duas instâncias sobrepostas e não-excludentes, ou seja, a prosa e o poema nos leva a considerar a ocorrência da alegoria – esse é um segundo elemento

fundamental na determinação da instância poética que corre colateralmente à prosa. Algumas imagens que se encontram no *Romance* são clássicas, como a **torre**, seja a da prisão, seja aquela implícita nos monolitos verticais e paralelos onde ocorreram os ritos sacrificiais; a figura do **príncipe**, presente, ou a do rei ausente, a intensidade da violência e o seu significado na construção da sociedade civilizada; o sentido da existência como **purgação** e o conceito de **super-homem** que atravessa a obra e se revela tanto no protagonista como garante, à obra, uma mensagem mais contundente e universal.

O termo "alegoria" comporta diferentes sentidos, segundo o que nos mostra Kothe. Expressando-se por meio de um conjunto de imagens repletas de sentidos ocultos, como era comum no decorrer da Idade Média, quando as mensagens veiculadas pela Igreja tinham o objetivo de doutrinar ou fortalecer os ensinamentos religiosos, os alegoristas produziam mensagens aparentemente herméticas, mas que, quando corretamente interpretadas, tinham o efeito de uma revelação.

> Quando, como pedras de um mosaico, os componentes montam uma alegoria global, segundo um princípio de significados complementares inteligível ao público, a alegoria funciona enquanto comunicação a nível daquilo que se convencionou ser a sua significação. Só que isso já se sabia; e, então, a rigor, ela não comunica nada. Apenas legitima uma vez mais o "já sabido" (que não sabe a sua verdade: esta pode ser, aliás, exatamente o contrário do que pretende ser). Pode consagrar, por exemplo, relações terrenas e transitórias, a pretexto de reconhecer e homenagear relações celestiais e eternas. (Kothe, 1986, p. 23)

Mas, se por um lado a Igreja doutrinava lançando mão de imagens ou palavras alegóricas, outras instituições que atuavam de forma clandestina ou secreta também usavam o recurso da alegoria para externar seus entendimentos e suas práticas filosóficas ou religiosas. Era o caso, entre outros, dos alquimistas e dos maçons, cujas idéias foram veiculadas por meio de textos e imagens herméticas, e no caso mais particular da maçonaria[7], os edifícios religiosos construídos para a Igreja expressam, eles próprios, mensagens que se 'descolam' dos objetivos doutrinários dessa mesma Igreja[8].

> O que ocorre em relação à alegoria nesses grupos esotéricos dá-se também de um modo geral. Mesmo sendo parte do repertório de "toda uma sociedade, toda uma época", a alegoria nunca é

[7] Os franco-maçons foram os construtores das catedrais góticas européias. Tendo sido opositores da Igreja, chega a ser irônico o fato de suas convicções filosóficas estarem "escritas" naqueles edifícios, como sugere o narrador no romance de Hugo..

[8] Victor Hugo explora essa temática na célebre narrativa *Notre Dame de Paris:*
"L´architeture commença comme toute écriture. Elle fut d´abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c´était une lettre, et chaque lettre était une hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d´idées comme le chapiteau sur la colonne". (Hugo, 1974, p.238).

> apenas um dado coletivo, mas um estratégico instrumento ideológico. O fetichismo lhe é inerente. Quanto mais fechado o grupo e autoritária a sociedade, tanto maior a sua fetichização: seu valor de uso passa a ser basicamente seu valor de troca. Ela mais serve para o indivíduo se identificar, como partícipe de uma determinada comunidade, do que para realmente acrescentar-lhe alguma coisa essencial. (Kothe, 1986, p. 21)

Enquanto o braço repressor da Igreja Católica foi perdendo força na maior parte da Europa a partir da Reforma Protestante de 1517, na Espanha e em Portugal sua pressão ainda persistiria por longo tempo. Ainda que a invasão pelo exército francês tenha imposto um recuo, as Inquisições espanhola e portuguesa perdurariam algum tempo nesses dois países, após a retirada das tropas napoleônicas em 1813.

O importante aqui para nós é considerar que a evolução da alegoria ocorre paralelamente à evolução das idéias, das técnicas, dos conceitos e da filosofia, trilhando caminho semelhante ao da poesia e da literatura. Na Idade Média foi veículo de expressão de uma verdade totalitária ou absoluta, pois era essa a concepção filosófica baseada na origem divina, portanto absoluta, da verdade, sendo a Igreja a porta-voz oficial dessa verdade. O signo mais representativo da Idade Média foi o maniqueísmo, a contraposição entre certo e errado, entre bom e mau, entre verdadeiro e falso. Sendo que esses valores absolutos baseavam-se na interpretação dada pela Igreja aos textos da Bíblia.

> […] o sentido próprio das coisas comparadas é a vida eterna; a história, sua figura, o que implica circularidade e repetição. Dante fez da alegoria dos teólogos um princípio construtivo da *Divina Comédia,* como se verá. Assim, ao passo que a Retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo lingüístico, os padres primitivos da Igreja e a Idade Média a adaptaram, pensando-a como simbolismo lingüístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e no mundo.(Hansen, 2006, p. 14)

Na Renascença, a alegoria revela outros modos de expressar os valores espirituais do cristianismo aproximando-os do equilíbrio e da harmonia baseados em conceitos científicos herdados de artistas gregos e romanos. Não se trata ainda de uma expressão apaixonada de

rebeldia total contra a intervenção da Igreja no cotidiano das pessoas e das cidades, mas representa um importante passo na direção da liberdade de expressão artística.

> […] a autonomia da arte significa para a Renascença meramente a independência da Igreja e da metafísica proposta pela Igreja; não subentende, portanto, uma autonomia absoluta e universal. (Hauser, 2003, p.344)

Mais tarde, com o Iluminismo instaura-se uma expressão que já não almeja oprimir, mas libertar. Aos valores absolutos, contrapõem-se agora a dúvida filosófica e a busca da verdade científica, ou seja, a necessidade de se comprovar aquilo que se intui como verdadeiro:

> Será justamente contra o dogmatismo, isto é, a pretensão de que existem verdades acima da possibilidade de comprovação, que têm de ser aceitas sem discussão, que se voltará fundamentalmente o Iluminismo. (Grespan, 2003, p. 38)

É importante ressaltar que, na França e outros países europeus, soprava, no decorrer do século XVIII, o vento das liberdades individuais em consonância com a exaltação do pensamento científico e do isolamento da Igreja. Enquanto isso, na Península Ibérica era ainda forte a presença da Inquisição[9].

O ritual inquisitorial denominado auto-de-fé que culminou com a tortura e morte de milhares de "hereges" marcou fortemente o teatro e a literatura dos séculos XV e XVI da Europa ibérica. Podemos pensar que a repressão política, social e ideológica favorece o aparecimento de uma forma de alegoria 'iniciática' (entendendo-se por iniciático toda a forma de aceitação grupal, seja política, religiosa ou social). É possível encontrar exemplos dessa manifestação em diferentes períodos e lugares, como na Idade Média européia, em geral, e até mesmo no século dezenove na Espanha, em particular, haja vista a produção pictórica de Goya, assim como na música popular, da década de 1970, no Brasil da ditadura militar,

[9] A Inquisição em Portugal acabou, oficialmente, em 1821 (cf. Kayserling, 1971, p. 292) e na Espanha perduraria ainda alguns anos, até 1834.

quando artistas inspirados no pensamento revolucionário estimulavam os jovens estudantes à mobilização política. Vale lembrar o que diz Kothe a esse respeito:

> A alegoria oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado ou mostrar-se mais obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial. Esses pontos são as pontas de um mesmo arco – e só se consegue elaborar e entender alegorias quando se esticam ao mesmo tempo essas duas pontas. O que aí parece claro e evidente não é tão claro nem tão evidente; e aquilo que parece um tanto hermético teve a necessidade de configurar-se assim, numa forma que explicita de modo adequado o seu conteúdo. (Kothe, 1986, p. 19)

O Iluminismo abre caminho para o surgimento do Romantismo e, com ele, a manifestação de inúmeras vanguardas artísticas, que trarão em seu bojo, simultaneamente, a expressão simbólica de valores e conceitos e as chaves para a interpretação da realidade, de acordo com um ideário próprio, particular.

> As noções românticas da arte como expressão incondicionada do artista-gênio em contato fulminante com potências cósmicas levavam a descartar a alegoria justamente por causa do seu caráter evidente de *convenção* retórica. Aliás, os românticos foram e são partidários do orgânico e do mito. (Hansen, 2001, p.18)

Dessa forma, o Romantismo iniciará uma nova fase de leitura, interpretação e expressão da realidade, cujos eflúvios se fazem sentir até os dias atuais. Não se trata mais de pensar a alegoria da forma como se consolidou em plena Idade Média, mas de compreender o olhar individual, contemplativo ou crítico de uma época que já via por terra valores e instituições centenários.

> Se o empenho iluminista caminhara no sentido de *desvendar* os segredos da Natureza dissecando-lhe até os mais ínfimos pormenores, o romantismo objetivou recobrir novamente o mundo do encanto do mistério.
>
> Desejando escapar da maneira convencional de ver as coisas, o romântico desenvolveu a prática de revitalizar o mundo recorrendo ao destaque de aspectos maravilhosos e deslumbrantes, raros e enigmáticos, que descortinam traços antes insuspeitos. Olhar para o mundo deveria tornar-se uma experiência intensa e vibrante. (Volobuef, 1999, p. 108)

A representação alegórica medieval havia tido como base a crença em uma verdade única e absoluta, um porta-voz efetivo e intolerante, e a prática política repressiva. Nesse ambiente, os discordantes também se expressavam por meio de alegorias também auto-suficientes e redentoras. Com o Iluminismo, a Igreja se retrai, aparecendo então no cenário a frieza e a precisão da ciência para conformar o pensamento e a estética. No Romantismo, no entanto, o que ressalta é a determinação individual pela busca de sua própria redenção. O ser humano está em processo de formação e de aprendizagem, mas é sua própria consciência que determinará os rumos de suas ações e impulsos. Não há mais que falar em pensamento único, totalitarista, tanto assim que se sucederão inúmeros movimentos vanguardistas, no decorrer do século dezenove e o vinte, com grandes propostas de transformação e de revolução dos conceitos sobre estética, política e sociedade. Todos com a ilusão de refletirem uma mudança definitiva para o viver em uma sociedade moderna, mas que tão rapidamente como surgiam, também caiam no ostracismo. As palavras de ordem, a partir do Romantismo, são liberdade e revolução.

> Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para o* universal. É essa espécie de lapso entre a designação figurada *b* e a significação própria *a* que foi objeto privilegiado da crítica romântica. (Hansen, 2006, p. 17)

> Nesse esquema [prossegue Hansen] a alegoria é mecânica, pois nela tudo pode significar tudo, uma vez que qualquer molde pode dar forma a não importa qual abstração, perdendo-se o típico. Quanto à forma orgânica, é inata, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato intuitivo com a Natureza. (Hansen, 2006, p.18)

Kothe parece referendar esse entendimento de que ao ser "lida" por diferentes grupos ou visões, a alegoria adequa-se à compreensão deles, perdendo seu caráter de universal no sentido de representar uma pré-determinada leitura, mas tornando-se universal a partir de que permite interpretar-se por diferentes leituras.

> A significação de todas as alegorias, de todas as linguagens cifradas, encontra-se, entretanto, em algo que não é privilégio de ninguém em particular: a realidade. E esta pode alterar o significado que qualquer grupo possa querer atribuir a alguma alegoria. (Kothe, 1986, p. 20)

Todorov define alegoria como sendo "a coerção exercida sobre o leitor para que ele não se atenha ao sentido primeiro das palavras que lê, mas que lhes procure uma significação segunda" (Todorov, 1980, p. 110). Entramos aqui no campo da interpretação alegórica, que é quase como a constatação da existência de um segundo "idioma" dentro da narrativa. E esse idioma tem índices próprios como sustenta Todorov:

> […] Um, que é evidente, está na escolha dos nomes próprios: como nas personificações alegóricas, as personagens chamam-se Éros, Escriba, Fábula, Aurora, Sol, Lua, Ouro, Zinco e assim por diante (Todorov, 1980, p. 110).

O sentido mais antigo da alegoria altera-se com o tempo, conforme surgem inúmeras possibilidades de leitura que se multiplicam a partir de mudanças que ocorrem desde a Idade Média até o período moderno. A substituição do discurso baseado na força doutrinária por outro baseado na argumentação e convencimento estimula a multiplicidade de leituras possíveis. Alguns aspectos ainda colaboram para a ampliação interpretativa: o surgimento da imprensa mecânica, a divisão do cristianismo entre protestantes e católicos, o fortalecimento da burguesia e o aparecimento de um pensamento mais liberal e tolerante, a aceitação da ciência como método de comprovação de verdades menores, em oposição ao estabelecimento de uma grande verdade inquestionável e generalizante, o surgimento do indivíduo como entidade viva, pensante e responsável pela sua própria consciência e, mais tarde, as várias ferramentas de apoio à decifração do mundo e da vida, propostas simultaneamente pela ciência, pela filosofia, pela necessidade imperativa de sobrevivência em um mundo cada vez mais ágil em mudanças e transformações, e pela crítica individual resultante de todas essas variáveis.

> Quando se faz uma leitura alegórica da própria alegoria, chega-se a um novo desabrochar de significados: aquilo que parecia velho torna-se novo, inova-se. Porém a chave da alegoria não se encontra apenas nela própria, mas também na realidade. Ou melhor: encontra-se na alegoria enquanto parte significante e significativa da realidade, enquanto expressão e resultante do paralelogramo das diferentes e divergentes forças sociais. (Kothe, 1986, p 23-24)

Ainda nas palavras de Kothe,

> São Jorge e o dragão também alegorizam o embate entre o princípio civilizatório e a barbárie, entre o esclarecimento e a regressão. São Jorge aparece de branco, no alto de um cavalo, enquanto o pobre e horrendo dragão, figuração do vencido, tem de rastejar e estrebuchar negramente no chão: o primeiro é belo; o segundo, o feio. Neste sentido, repete-se na representação deles a disputa entre Deus e Lúcifer (que tem sua visão laica na disputa entre Abel e Caim, em que o mal aparenta vencer, mas é Abel quem tem todas as simpatias de Deus e do leitor). Trata-se, no fundo, de uma alegoria das classes e seu antagonismo. […] Enquanto disputa entre o princípio civilizatório (o esclarecimento) e a regressão (a barbárie), a alegoria de São Jorge e o dragão está subjacente a obras filosóficas como a Filosofia da História, de Hegel, e a Dialética do Iluminismo, de Horkheimer e Adorno. Está subjacente a obras literárias como Ricardo III, de Shakespeare, O anjo azul, de Heinrich Mann, e Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. Embora a obra de Shakespeare faca referências explícitas a São Jorge e ao dragão, isso ocorre de tal modo que, em geral, não se percebe que a estrutura profunda do enredo e dos personagens corresponde à conhecida alegoria mítica. (Kothe, 1986, p.24)

Esse entendimento proposto por Kothe também nos permite compreender um espetáculo como a tourada, por exemplo, como capaz de exercer a dupla função de alegoria e narrativa mítica, ainda que o final dessa narrativa dependa do desempenho dos diferentes atores envolvidos e, portanto, possa 'adaptar-se' à realidade do momento. Nesse sentido, com a precisão dos movimentos, e os estudados gestos, o toureiro é o representante do racionalismo estetizante e da harmonia que resulta da fusão da força, necessária para vencer o rude e primitivo, com o refinamento, a destreza e a inteligência.

O touro é o ser primário e rude, mas o espectador, certamente, identifica-se ora com um ora com outro, permitindo à leitura alegórica compreender os dois aspectos da natureza humana: de um lado a força bruta, primitiva e rude, e, do outro lado, a razão plástica, estética e formosa. A catarse resulta da consagração dos princípios e valores que consolidam a civilização em oposição à barbárie, como ocorre no exemplo acima proposto por Kothe. Entretanto, tão maior será essa catarse quanto maior for a crueldade e a bestialidade exibidas pelo touro em vitórias sobre outros toureiros, em apresentações anteriores, e quanto maior o refinamento do toureiro que vier a enfrentar e a superar a feroz natureza.

No imaginário popular, no entanto, touros e toureiros testemunham o aspecto trágico do herói, com o qual o espectador comum identifica-se plenamente – por isso "torça" ele pelo

touro ou pelo toureiro, ou por ambos, em momentos alternados, estará tão simplesmente dando conformidade ao caráter dialético de sua natureza, que identifica a integração dos extremos como a sua condição natural.

A alegoria leva-nos a pensar sobre a importância da leitura dos inúmeros signos de nosso cotidiano e das imagens criadas de forma a orientar tal leitura, com diferentes propósitos. Estamos, portanto, diante das duas possibilidades da alegoria: num sentido, a de expressar pensamentos, idéias ou conceitos por meio de imagens ou palavras, cuja compreensão depende do nível de competência do leitor com o qual se estabelece a comunicação, e em outro sentido, a capacidade de interpretar a mensagem no sentido particular e restrito, ou de extrair dela as inúmeras possibilidades de leitura, incluindo-se, aí, mesmo os sentidos que escapam ao controle de quem a produziu.

> A abordagem da alegoria deve ser universalizante e, ao mesmo tempo, capaz de levar do entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significações. A formação e formulação de alegorias deve, por sua vez, conseguir transformar experiências individuais concretas em experiência coletiva universalizante. (Kothe, 1986, p. 38)

Um dos aspectos mais significativos de toda essa discussão é que a expressão alegórica e a interpretação alegórica irão mostrar que, na modernidade, há mais de uma instância representando o sujeito que comunica, assim como a leitura obedece a diferentes níveis que não dizem respeito apenas às diferenças culturais e históricas relacionadas aos leitores, mas a diferentes momentos da vivência de um mesmo leitor. Uma mesma obra literária pode ter interpretações diferentes pelo receptor na medida em que ocorre uma separação temporal entre a primeira e a segunda leitura. Essa separação temporal pode possibilitar mudanças no modo de pensar e no emocional do leitor como resultado dos diferentes estados de consciência que ele adquire e que favorece o reposicionamento moral, ético, social ou político frente aos fenômenos sociais que tal leitor contata ao longo de sua existência.

> A alegoria é a própria ontologia da obra literária. À medida que o leitor lê a si mesmo através do texto, ele não lê propriamente o texto do autor nem o autor no texto, mas apenas o autor que

> ele mesmo se torna por meio do texto do autor. O texto do leitor e o texto do autor não são absolutamente idênticos, um é alegoria do outro. (Kothe, 1986,p. 66)

Essa compreensão da dupla instância relacionada ao leitor e, simultaneamente, ao autor, nem sempre foi assim conhecida. Como dissemos no início, durante a Idade Média a expressão alegórica dizia respeito a uma verdade unívoca, inquestionável, da qual eram porta-vozes os representantes da Igreja, de um lado, enquanto que os adversários dessa mesma entidade externavam seu modo de pensar, contrário aos dogmas eclesiáticos, por meio também de alegorias de sentido único[10]. Mais tarde com o Romantismo e o advento da subjetividade como base da consciência moderna, as relações entre artistas e "leitores" representarão o encontro entre individualidades cuja emoção cambiante prevalecerá e determinará o percurso de sua razão.

> Num texto artístico, todo significado tende a tornar-se um significante de novos significados. Cada elemento do texto é também o outro de si mesmo, da mesma maneira que a ficção, enquanto parte da realidade, é um modo de dizer por meio de deslocamentos e condensações em que o "puro fato" (que é a ficção) consegue aflorar com a sua força total. (Kothe, 1986, p. 67).

> Mas todo o "dizer o outro" faz do outro dito o dito do outro; contudo, como um outro dito no próprio dito. Enquanto convenção, a alegoria tende a ser a linguagem da repressão (a não ser que seja usada por forças libertadoras); enquanto alteridade, tende a ser a linguagem da subversão (da mudança da "ordem" estatuída). Nesse sentido, como o "outro", pode corresponder ao afloramento do reprimido na história, trazendo consigo as marcas da repressão (à medida que tem de aparecer com o disfarce de "outro', que implicitamente caracteriza toda a ficção como repressão). (Kothe, 1986, p. 67)

Essa forma de pensar a alegoria só foi possível porque a semente plantada pelos românticos brotou e desenvolveu-se durante todo o decorrer do século dezenove e consolidou-se com a descoberta do inconsciente pela psicanálise. Essa matéria sem forma e sem contorno que os artistas românticos e seus sucessores pressentiram e à qual perseguiram com o gênio de

[10] Tratavam, em geral , de temas como astrologia, alquimia e o caminho hermético para se chegar à Pedra Filosofal.

sua intuição recebia finalmente uma conceituação mais sólida. Se, de um lado, a partir de meados do século dezenove, o marxismo e o comunismo converteram-se nas principais ferramentas da hermenêutica moderna, e de análise e crítica econômico-social, dividindo ideologicamente a sociedade em revolucionários e contra-revolucionários; por outro, a psicanálise introduziria uma questão fundamental a respeito do sujeito e os limites de sua consciência. Enquanto para os marxistas, a revolução do proletariado seria capaz de promover a reabilitação do sujeito e de transformá-lo, a psicanálise defende o princípio de que indivíduo que conhece e aceita seu inconsciente pode aceitar a si mesmo e conseqüentemente aceitar o convívio com aqueles que lhe são diversos.

Marxistas e psicanalistas divergem entre si de modo agudo. De um lado, o marxismo rejeita a psicanálise por entender que ela apenas cuida dos problemas de consciência das classes dominantes; de outro, a psicanálise descarta o conceito de revolução dos marxistas por ver nela uma abordagem ingênua e autoritária, que se subtrai de entender as forças motrizes mais profundas do homem.

Não obstante tais divergências de perspectiva, o fato é que tanto marxismo quanto psicanálise contribuíram imensamente para a interpretação da modernidade e dos indivíduos que a constroem e que por ela são vitimados. Tanto marxismo quanto psicanálise dirigem seu olhar para o sujeito e buscam fortalecer aquilo que faz dele um ser autônomo e consciente de suas decisões.

Juntos, psicanálise e marxismo combinam-se como principais ferramentas da hermenêutica contemporânea.

Como apontamos anteriormente, nosso entendimento é o de que o mesmo processo que se deu com a filosofia e o desenvolvimento da consciência no Ocidente, desde a Idade Média, também pode ser aplicado à conceituação de alegoria. A alegoria parte da idéia de um valor transcendente e absoluto, conforme demonstrado por Kothe, mas experimenta mudanças importantes ao longo dos séculos 19 e 20 (passando pelo Romantismo e todas as transformações dele decorrentes até alcançar o século 20, em cujo começo são tornadas públicas as principais formulações relacionadas ao inconsciente). A alegoria no século vinte não é mais coletiva ou estanque, mas obedece ao dinamismo do inconsciente e à concepção

do sujeito em oposição ao princípio do coletivo.

Suassuna utiliza o que podemos definir como o conceito medieval de alegoria quando constrói uma seqüência de imagens para nos contar a saga ficcional de sua família e adota, para tanto, a figura alegórica de Quaderna para mostrar por meio de metáforas aquilo que lhe passa na alma. Por outro lado, quando reveste seu texto de caráter simbólico, ou mesmo quando coloca no discurso de Quaderna certas expressões que traduzem suas impressões em relação ao mundo e à vida, está tratando da subjetividade e das vivências pessoais e intransferíveis que lhe produzem sentimentos contraditórios.

O alegórico em o *Romance* admite duas vias de acesso: o transcendental reelaborado por Quaderna a partir dos fragmentos de cultos, crenças e mitos; mas também o próprio Quaderna enquanto criação alegórica que representa as transformações históricas e a memória popular. Aqui defendemos a idéia da ocorrência de dois discursos paralelos e simultâneos: de um lado, temos o protagonista Quaderna como a voz responsável pela expressão do épico; de outro, o autor implícito, na definição dada por Todorov, ora interferindo na fala de Quaderna acrescentando palavras e expressões estranhas ao discurso, ora 'construindo' a seqüência de situações e cenários que são, por si sós, expressivos e simbólicos, como veremos mais adiante.

Ao portar a fala do *outro*, Quaderna se presta a um só tempo como intérprete e tradutor de uma alteridade interessada, adotando uma função alegórica, e, simultaneamente, concentra em sua pessoa os caracteres comuns a toda a comunidade sertaneja, num recorte vertical (aí considerando a população sertaneja em um dado momento) e numa extensão horizontal e diacrônica, na qual a história é concebida pelo viés da memória popular e pelos arquétipos que aproximam diferentes povos e culturas. Vale lembrar aqui, como já apontamos anteriormente, a forte presença dos descendentes dos mouros e cristãos-novos ibéricos, dos índios tapuias e cariris e da população afro-descendente. Juntamente com eles uma profusão de cultos, crenças, hábitos, conhecimentos nas mais diferentes áreas, da pecuária à confecção de ferramentas e utensílios, da culinária adaptada ao clima e ao lugar até o artesanato dos mosaicos e dos entalhes em madeira, das cantigas e dos desafios que, mais uma vez, repercutem e fundem culturas milenares que, ao menos aparentemente, se dispuseram ao diálogo e ao respeito mútuo, até uma forma de criação literária rudimentar, mas bastante

engenhosa e popular, todos irmanados pela necessidade de proteção e refúgio.

Quaderna manifesta, alegoricamente, os valores do sertão nordestino, sendo a sua memória histórica, antropológica, as crenças, a malícia e a habilidade para sobreviver. Mas, e aí está a diferença, não aparenta autonomia ou independência, ele ***é*** a própria manifestação dessa memória. Ao colocar seu destino nas mãos de uma entidade superior que o controla e determina seus passos, nosso herói submete-se à idealização de uma alteridade que o domina. Essa alteridade, por sua vez, não é o destino, nem há nada de transcendental, pois o destino do personagem é planejado pelo autor – Quaderna é um ser de papel, um proto-humano. Ainda que fale em primeira pessoa, sua real vocação é para intermediador, ou melhor, porta-voz do *outro*. Essa é a relação alegórica que nosso personagem narrador mantém com sua alteridade que não é outro que não o próprio autor, que se idealiza e que, do mesmo modo como narra, também falseia e reinventa a realidade. Poderíamos dizer que no *Romance* são duas as vozes narradoras: uma, a do Quaderna, a outra, pertencente a essa entidade que se manifesta por meio do personagem-protagonista. Algumas passagens podem nos ajudar a compreender como se dá essa dupla instância narradora:

> Eu sentia que algo de muito precioso, puro, perigoso e raro me seria instilado de uma vez para sempre, se eu tivesse coragem de – *enfrentando minha covardia, minha mesquinhez, minhas traições, a tentação da comodidade e da segurança* – […]. (Suassuna, 2005, p. 150 – grifos nossos)

> Estava descoberto o meu grande crime, aquela culpa que eu vinha procurando tão cuidadosamente, desde que se iniciara o depoimento. Tive a sensação de que há muito tempo eu pressentia uma acusação dessas, na minha vida. Era esse o motivo real de minhas apreensões. Não só das que experimentara há pouco, quando vinha para a Cadeia, mas da *apreensão geral, muito mais antiga, surgida com o Sol do meu sangue,* quando, sem motivo palpável nenhum, eu já me sentia culpado sem ninguém me acusar diretamente, sem que suspeita nenhuma de Juiz nenhum tivesse sido soprada *a meu sangue, o qual, porém, já se sentia enfermo, infeccionado por uma culpa que perseguia e me envenenava.* (Suassuna, 2005, p. 457-grifos nossos)

> Confesso que, até o dia em que li essas revistas e outras obras doadas por ele à Biblioteca, *eu escondia minha descendência régia como se fosse um crime e uma mancha*. (Suassuna, 2005, p.459, grifos nossos)

Além disso, Quaderna, falando como representante de "dois mundos", lança mão de imagens heráldicas e figuras ricas em significados para, de maneira impressionante, tratar dos elementos significativos de seu universo poético e externar, pela via do discurso indireto, de forma alegórica portanto, as tensões e as crises que delineiam seus sentimentos.

Um desses momentos ocorre quando, nas horas que antecederam seu primeiro encontro com o Corregedor, ele teve o que chamou de visagem da Moça Caetana. Durante o intervalo entre o almoço e o depoimento, Quaderna viu, provavelmente em sonho, entrar na biblioteca uma moça com movimentos felinos tendo a cobra coral como colar e gaviões, sendo um vermelho e outro preto, pousados em seus ombros. Com os dedos e tendo uma parte vazia da parede como lousa, ela traça linhas horizontais sobre as quais surgem palavras escritas a fogo. Uma leitura detida desse conjunto de frases e imagens enigmáticas reforça a idéia de que o encontro com o corregedor é o início de uma caminhada em direção à prisão e à liberdade, simultaneamente. Quaderna procurou recuperar as palavras que leh apareceram em sonho transpondo no papel as frases conforme podia lembrar-se delas. O resultado pode ser interpretado como um "manifesto" ou o ideário artístico de seu fazer poético.

A passagem a que referimos parece recomendar a Quaderna que conheça o mundo que o cerca e tenha domínio sobre si mesmo:

> Saia de casa e cruze o tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que for por você decifrado [percepção de si mesmo]. Registre as malhas e o pêlo fulvo do Jaguar [nome pelo qual a onça-pintada, 'a onça malhada do divino", é conhecida universalmente], o pêlo vermelho da suçuarana [onça-marrom, representando também a 'raça piolhosa dos homens']. (Suassuna, 2005, p. 306)

As referências sobre o sertão também são evidentes, quer o consideremos pelo lado epopéico, quer o façamos pelo lado menos glamoroso e despojado. De qualquer forma, nas palavras que se seguem podemos perceber algumas características comuns às duas instâncias narrativas:

> Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em

> segredo, o que foi marcado de estrelas – tudo aquilo que, depois de salvo [na literatura] será para sempre e exclusivamente seu [o resgate da memória, da identidade e da auto-estima]

A referência aos dois reinos também são evidentes. Aqui podemos inferir que o texto tanto pode referir-se à história da Paraíba, contemporânea de Quaderna, quanto ao reino do qual o narrador se diz herdeiro:

> Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue; o Cavaleiro em sua Busca errante [todos os que o antecederam e ele próprio], a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro; [provável referência ao passado escabroso do narrador, à ação ou reação censurada por uma presença feminina e a transcendência]

O trecho seguinte sublina a morte e o aspecto existencial do personagem como os principais temas a serem observados na obra poética do narrador:

> Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o Enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. [o ofício do poeta é o do demiurgo, interligando a terra ao céu, a consciência e o inconsciente, o além e o aquém]. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. [a sobrevivência psíquica do artista se dá com a produção de sua obra, mas ainda que o tema seja a condição humana não deve esperar que ela altere alguma coisa]

O trecho final do poema muito pouco tem a ver com a existência de Quaderna. A palavra "prisão" vem grafada com maiúsculas, dando a entender gozar de um sentido simbólico alheio ou paralelo à existência do narrador. Vale ressaltar, principalmente, as frases finais em que se diz:

> O Estigma permanece [alusão à história familiar associada à opção política e à barbárie]. O silêncio queima o veneno das Serpentes [os inimigos da família?], e, no Campo de sono ensagüentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados.

Cabe aqui comentar a ausência de um significado temporal para a expressão "para sempre destroçados". O "sempre" remete à memória que gira sobre o mesmo fato como num moto contínuo, sem encontrar solução de continuidade, girando em falso e eternamente. Daí que, ainda que esteja vivo o sonho de reconstrução de um passado mítico, a tentativa de atualizá-lo será em vão. A perseguição continua, à qual o Poeta deve responder com o silêncio, como meio de diluir o veneno de seus inimigos ou detratores.

Tivemos a oportunidade de apontar no início que a Cadeia a que se refere Quaderna é muito mais ampla que o pequeno cubículo onde ele se encontra preso, coincidindo com os limites do sertão em que se vê encarcerado. Também mostramos que, conforme Kothe, as marcas textuais da alegoria geralmente são a grafia com letra maiúscula de palavras comuns no meio da frase. "Cadeia" é uma dessas palavras freqüentes no *Romance*. A nosso ver, a cadeia é a prisão do *outro,* pois Quaderna, em princípio não teria nada que justificasse a sua prisão. Não há, efetivamente, nada em sua biografia que explique sua condenação, e por mais que Quaderna se mostre valente no discurso, a história que conta apresenta-o como um homem sem habilidades marciais e sem vocação para o poderoso líder sebastianista que ele fantasia ser.

Se considerarmos, pois, os dois sentidos – o da Cadeia como forma textual de uma expressão alegórica e o de cadeia que coincide com os limites do sertão – e ainda o fato de que Quaderna não poderia estar preso, pois não cometeu nenhum crime, concluímos haver uma situação alegórica no *Romance.* Tal situação, em nosso entendimento, refere-se à condição psicológica do *outro*. Quase confirmando essa condição, Quaderna ainda aponta para um sentimento mais remoto e o transporta para um tempo difícil de precisar, mas que também pode ser compreendido de forma alegórica ao dizer que o sentimento de culpa vem de há muito tempo "surgida com o Sol de meu sangue" (2005, p. 457). Esse tempo pode levar a um passado distante – o tempo da manifestação da consciência (quando a luz do auto-entendimento brilhou pela primeira vez) – como também pode significar o passado mítico. Mas esse passado mítico também estaria apontando para o tempo do *outro*, pois o tempo mítico de Quaderna seria o seu próprio tempo, mas Sol aí também se apresenta grafado de maneira a denotar um sentido metafórico.

No final do livro, Quaderna narra o resultado de seu esforço literário e poético:

> Tudo o que vinha pensando em minha doce embriaguez se juntou, então, num sonho só. Eu terminara minha Epopéia, minha Obra de pedra e cal, edificando, no centro do Reino, o Castelo e Marco sertanejo que tinha sido o sonho de toda a minha vida. (Suassuna, 2005, p. 740)

O castelo que, no início, nosso protagonista anunciou que não seria um edifício de pedras, mas de palavras, encontra-se então no centro do reino encantado de sua poesia e universo literário:

> O Reino do Sertão se estendia, agora, sob um Sol acobreado de crepúsculo, esbraseado, cercado de nuvens cor de chumbo e orladas de fogo, um Sol que dourava as pedras e muralhas do Chapadão pedregoso, áspero e solitário, formigante de Peões, bispos, Rainhas, Reis, torres, cavalos e Cavaleiros […] (idem, idem, 740)

Vale notar como a utilização de maiúsculas é seletiva: no trecho acima, a palavra "peões" é grafada com maiúscula inicial, enquanto "bispos" está em minúsculas. O mesmo ocorre com as palavras seguintes, "Rainhas, Reis, torres, cavalos e Cavaleiros", em que algumas são grafadas com maiúsculas – assumindo uma posição hierárquica de maior importância, enquanto outras adquirem um papel inferior.

Após estabelecer os limites de seu universo literário, a que dá o nome de Reino, Quaderna completa a descrição poética de seu reino literário, especificando a localização em que está ambientada a obra que acaba de produzir e que é a epopéia de seu povo. Ele coloca-a:

> No meio do Reino, fincada sobre uma serra pedregosa e situada entre os dois rochedos iguais que lhe serviam de torres, a Catedral e castelo da minha Raça reluzia seus muros afortalezados, a que o sol dava também reflexos acobreados, batendo nas pedras esquadrejadas, unidas com a argamassa do meu sangue. (ibidem, ibidem, 740)

Vale ressaltar aqui, para fins de nossa abordagem alegórica, a expressão "dois rochedos iguais que lhe serviam de torres": ela é a referência às duas pedras verticais e fálicas representantes das duas figuras masculinas que estão no centro da narrativa. Aqui, mais uma vez, Quaderna é o porta-voz do *outro*. Estamos no universo mítico e poético do autor implícito, o que nos obriga a voltar e a reler a obra procurando os vestígios de uma relação

interrompida antes mesmo que pudesse se construir em toda a sua 'fortaleza'. Importa ainda estimar a presença feminina sutilmente referida no nome de Quaderna e estruturada pela sua alteridade: o nome Pedro, que pode ser interpretado como referência a Pedro I de Portugal, cuja amante, Inês de Castro (de origem espanhola), tornou-se famosa pelo amor correspondido que nutriu pelo rei português e que foi protagonista de um dos episódios mais tocantes da história de Portugal, com o desfecho trágico que todos conhecemos e que adquiriu contornos legendários, em boa parte, devido ao poema de *Os Lusíadas*. Além dele, Dom Dinis também teve como esposa uma mulher que se tornou importante na história de Portugal, a rainha Isabel, canonizada e posteriormente conhecida como Santa Isabel. Relaciona-se a ela o episódio que se tornou conhecido como "o milagre das rosas". Dentre as inúmeras possibilidades de interpretação do termo "quaderna", nada impede que se acrescente mais essa que é o resultado da conjunção dos dois grandes reis portugueses: Dom Dinis e Dom Pedro e suas respectivas mulheres, ambas com forte presença no imaginário popular português – a Rainha Isabel, e Inês de Castro, consagrada rainha depois de morta.

> Agora, porém, ficava claro que a Princesa Isabel que dava nome à Capital do meu Reino da Espinhara era a verdadeira, a da Casa dos Quadernas, minha bisavó. (Suassuna, 2005, 117)

A memória de Quaderna, em certos momentos, corteja a memória popular, mas ele dá mostras de conhecer de maneira mais extensa a História, não se limitando aí à História do Brasil:

> […] eu jurara secretamente que, chegando ao Pajeú, acharia um meio de fazer com que os próprios Pereiras me levassem à Pedra do Reino. Seria uma vitória que eles conduzissem para lá aquele que, tomado como simples Escrivão, ex-seminarista e Bibliotecário, era, de fato, o Rei do Quinto Império, Dom Pedro Dinis Quaderna, o Astrólogo, ou Dom Pedro IV, O Decifrador, como sou mais conhecido. (Suassuna, 2005, p.120)

As referências a Portugal são inúmeras, a começar pelo nome do protagonista, a que já nos referimos, mas também à utilização da expressão "Quinto Império", bastante significativa

para os sebastianistas daquele país, cujo movimento dividiria a nata da intelectualidade portuguesa na passagem dos séculos 19 e 20[11] e alcançaria, no decorrer da primeira metade do séc 20, inclusive artistas célebres como o poeta Fernando Pessoa.

> Há um terceiro português, que começou a existir quando Portugal, por alturas de El-Rei D. Dinis, começou, de Nação, a esboçar-se Império. Esse português fez as Descobertas, criou a civilização transoceânica moderna, e depois foi-se embora. Foi-se embora em Alcácer Quibir, mas deixou alguns parentes, que têm estado sempre, e continuam estando, à espera dele. Como o último verdadeiro Rei de Portugal foi aquele D. Sebastião que caiu em Alcácer Quibir, e presumivelmente ali morreu, é no símbolo do regresso de El-Rei D. Sebastião que os portugueses da saudade imperial projectam a sua fé de que a família se não extinguisse. (Pessoa, 1986, p.40)

Fernando Pessoa tomou o partido do sebastianismo, tentando, da mesma forma como o fez Camões com os *Lusíadas* exaltar o espírito lusitano, pensando uma ordem mundial em que Portugal figurasse como o Quinto-Império. Em seu livro de poemas *Mensagem* pode-se perceber mais claramente tal disposição. "O país mental dividiu-se entre sebastianistas e anti-sebastianistas, alinhando Fernando Pessoa evidentemente entre os primeiros". (Quadros, 1986, p. 26)

> […] Somos um grande povo de heróis adiados. […] Cada um de nós tem um Quinto-Império no bairro e um auto- D. Sebastião em série fotográfica do Grandela. (Pessoa, 1986, p.54)

Pode-se perceber que, intencionalmente ou não, Suassuna lida com elementos míticos de raízes muito mais profundas que o sertão poderia compreender caso se restringisse a um mero recorte geográfico. Em meio à mística proporcionada pelo mito sebastianista, cabe observar uma outra curiosa coincidência: o ano do desaparecimento de Fernando Pessoa é o mesmo do início do reinado de Quaderna: 1935.

[11] "O Sebastianismo moderno constituiu um modo e um modelo de afirmação de identidade, tendo-se intensificado, com Nobre e os homens da Renascença Portuguesa, depois da humilhação do Ultimatum inglês de 1890." (Quadros, 1986, p.25)

Pessoa foi um artista profundamente místico, algo que se pode perceber em seus poemas e ensaios, em suas relações com grupos e seitas esotéricas, e pelo seu conhecimento da astrologia e cabala, como se apreende deste trecho em que o poeta calcula a "segunda vinda do Encoberto":

> Ora em astrologia cabalística procede-se por períodos planetares, cada um de uma duração de 35 anos. Nove mais um período destes dão 350 anos, o que, somado a 1578, data de Alcácer Quibir, dá 1928, isto é, cai no mesmo subciclo que 1924. (Pessoa, 1986, p. 136)

O cálculo de Pessoa recai sobre o período compreendido entre os anos de 1924 e 1928, enquanto para Quaderna "o tempo do Rei" ou "Século do Rei" coincide com o período compreendido entre os anos de 1935 e 1938. Seria mera coincidência ou estariam tratando da mesma época, mas os cálculos os teriam levado a resultados diferentes? Seja como for, o período compreendido entre os anos de 1924 e 1938 coincide com o surgimento de inúmeras ditaduras e lideranças carismáticas e populistas em todo o mundo, sendo na Europa as mais significativas as de: Mussolini (1924), Stalin (1929), Salazar (1932) e Hitler (1933), e Francisco Franco seria ditador em 1939. Como se vê, o sonho do Quinto-Império, por Pessoa, foi muito representativo do sentimento geral que dominou aquela época – por trás desse sentimento encobre-se o nacionalismo expansionista e dominador.

Quaderna ao inserir o sonho do Quinto-Império em seu discurso dá a este um sentido histórico bem amplo e que, de certa forma, se alinha ao que Pessoa busca exaltar em seus ensaios. Trata-se da restauração do império glorioso de outros tempos em que Portugal aparecia no cenário mundial como uma das nações mais importantes e promissoras. Refere-se à época das grandes navegações, do desenvolvimento tecnológico e das ciências, dos heróis guerreiros e dos reis sentimentais amantes dos versos e da música. O sonho de Quaderna agrega ao conceito de nação sertaneja a mística nacionalista de um Portugal sebastianista. Na essência significativa desse sonho está o não aceitar a perda do pai espiritual da nação. O sonho sebastianista nasce da descrença na ordem natural das coisas (a não aceitação da morte, no caso) que culmina com o refúgio no espaço mítico da mente. Quaderna de maneira alegórica traduz esse sentimento, percebendo o destino trágico que assolou a Paraíba,

recuperando na imaginação aquilo que a realidade consumou. O delírio épico é uma forma de fuga voluntária do mundo material. Ali, no território do sonho, os heróis não morreram, o tempo não passou, as esperanças não foram por terra… Fernando Pessoa angustiava-se com a visão de um Portugal humilhado e empobrecido, esquecido pela História. O mesmo sentimento parece dominar a alma de Quaderna: o sonho do grande império reduzido a alguns metros quadrados da torre da Cadeia. Pelas grades da cela ele vê o que sobrou: a vida torta e errante do sertanejo assemelha-se à resignação e à indiferença. Ao rei maltrapilho não resta senão sonhar com o passado que não houve e com o futuro sepultado prematuramente. Quaderna é a representação da alma e dos sentimentos da nação sertaneja - humilhada e empobrecida, esquecida pela História.

A aproximação entre Quaderna e Pessoa encontra na poesia uma outra convicção em comum. Para Pessoa, o Quinto-Império será o império da arte e da cultura, com ênfase na poesia: "É um imperialismo de gramáticos? O imperialismo dos gramáticos dura mais e vai mais fundo que o dos generais. É um imperialismo de poetas? Seja." (Pessoa, 1986, p.180)

Em outro trecho, Pessoa parece referir-se a Portugal da mesma forma que Quaderna se refere ao universo sertanejo:

> […] a primeira coisa em que Portugal se tornou notável na atenção da Europa foi um fenómeno literário - até certo ponto, e em certo modo derivadamente, a poesia dos Cancioneiros: mais acentuadamente os romances de cavalaria, e designadamente o *Amadis*. (Pessoa, 1986, p. 176)

Quaderna revela-se logo no início de suas memórias um apreciador das cartas de baralho, as quais revelam atributos próprios da natureza humana nas relações político-sociais:

> Sou um grande apreciador do jogo de Baralho. Talvez por isso, o mundo me pareça uma mesa e a vida um jogo, onde se cruzam fidalgos Reis-de-Ouro com castanhas Damas-de-Espada, onde passam Ases, Peninchas e Curingas, governados pelas regras desconhecidas de alguma velha Canastra esquecida.

Em outro momento, ele diz ter sido iniciado nos estudos da Cabala pelo seu pai, quando ainda era adolescente: “Tendo sido criado por meu Pai, eu herdara dele a condição de Mestre dos arcanos das Três Astrologias”. (Suassuna, 2005, p. 567). Astrologia, cabala, hermetismo, alquimia, essas são as ferramentas de que Quaderna lança mão para interpretar os segredos do mundo e da vida. Ele é assim um sujeito que desconhece a ciência e o poder das máquinas. O mundo de Quaderna é rural e pré-moderno, o que significa que o tempo não é uma referência importante, e que são externos os fatores capazes de interferir no sentimento de eternidade.

Nesse caso, na narrativa, são dois os fatores de desequilíbrio. O primeiro é a chegada de Sinésio, enquanto o outro corresponde à vinda do Corregedor. Sinésio é o cavaleiro medieval, representa o passado ao qual o sertão se prende, sendo parte integrante da mentalidade mágica e irracional do sertanejo. O Corregedor, ao contrário, aporta no sertão vindo do futuro. Ele é o representante do mundo urbano, onde o tempo é contado pelo ruidoso e caótico ritmo das máquinas.

Ele representa perigo, porque sua interferência significa o olhar incompreensivo e insensível sobre a intimidade delirante de Quaderna. Por outro lado, ele é a saída, a possibilidade de transposição dos mundos: como resultado de seus depoimentos ao Corregedor, Quaderna consegue produzir seu poema épico que o içará às alturas, consumando o sonho de superação e de auto-transformação. Ironicamente, é o Corregedor quem metaforicamente o tirará de sua prisão, permitindo a libertação da linguagem e materializando o sonho de criação de Quaderna. De fato, as passagens onde a linguagem de Quaderna se mostra mais rica e literária coincide com seus depoimentos ao Corregedor – onde o cuidado com o que diz faz de Quaderna um censor de si mesmo, um cuidadoso auto-crítico.

O Corregedor, conforme avança a narrativa, transporta-se da condição do inquisidor que reinstalasse um auto-de-fé em pleno sertão paraibano, para acomodar-se no papel de íntimo confidente. Não é de estranhar, portanto, que aos poucos ele vá deixando envolver-se pela construção fantasiosa e literária do narrador. Ele é, assim, o dado de realidade que faltava na vida de Quaderna, a argamassa que fixará no mundo tosco da realidade, as pedras de sonho do castelo encantado.

A relação de Quaderna com o Corregedor e sua secretária, em certa medida, retoma a ordenação ternária vivida pelo narrador com seus dois gurus estético-literários, Clemente e Samuel. A condição agora, no entanto, é muito diferente. Quaderna deixa de ser simplesmente expectador das manifestações egocêntricas de seus dois mestres, portanto de mero figurante, para ocupar o posto de narrador e crítico principal da saga sertaneja. Sua ascensão se dá com a convocação para o que seria para si uma espécie de juízo final, de ponto sem volta, de superação. Temos aí a condição do segundo ternário da Cabala. E, se nos permitimos falar em Cabala numa pesquisa literária é porque nosso narrador nos fez um convite (ou um desafio) irresistível.

Desde o início, nosso narrador repete ser um apreciador das cartas de baralho. Mas o baralho ao qual ele parece referir-se, não seria o mesmo utilizado pelo autor implícito para arranjar as figuras e os números dentro da narrativa. Quaderna menciona os naipes tradicionais do baralho convencional, tais como, a Dama-de-Espada (espadas como signo da beligerância hereditária), o Rei-de-Ouro (o governante brioso e gentil), o Valete (representando a figura do príncipe incorruptível e puro) e os Ases e os Curingas. Considera ainda "alguma velha Canastra esquecida" para referir-se ao destino imprevisível e traiçoeiro, conforme se vê na última citação que apresentamos acima.

Naquela passagem, o discurso de Quaderna parece confundir-se com o de seu "duplo", se considerarmos o naipe como uma referência dinástica e caracterizadora dos traços marcantes e representativos das personagens históricas envolvidas no trágico desfecho da luta política no Estado da Paraíba. O discurso cabe perfeitamente na fala de Quaderna, mas o seu sentido trágico e quase oculto corresponde ao sentimento que acompanha o autor, como um desabafo por meio de seu porta-voz. Talvez não seja necessário lembrar que o responsável pela morte de João Pessoa era parente do autor pelo lado de sua mãe.

Mas o que queremos apontar é que, se Quaderna, por seu lado, aprecia o baralho convencional, por outro, a forma como estão arranjadas as situações dentro da narrativa dá conta de um viés poético que se expressa por imagens colhidas não do baralho comum, mas do tarot. No decorrer da narrativa, as referências à Cabala são inúmeras e é conhecido também que o baralho do tarot baseia-se em princípios cabalísticos, que não cabe aqui aprofundar. O que nos interessa aqui é mostrar que o discurso poético entremeado à narrativa principal

aproveita as imagens e os conceitos do tarot e da cabala.

Mencionamos há pouco a ordem ternária nos relacionamentos de Quaderna, na fase inicial do livro tendo as presenças de Clemente e Samuel e, na segunda etapa, o arranjo se dá pela formação de Quaderna com Margarida e o Corregedor. Pois bem, vejamos como o dicionário se reporta a essas trindades tomando a Cabala como referência:

> A Cabala multiplicou as especulações sobre os números. Parece ter privilegiado a lei do ternário. Tudo provém, necessariamente, de três, que não passa de um. Em todo ato, um, por si só, de fato se distingue:
>
> 1 – o princípio atuador, causa ou sujeito da ação;
>
> 2 – a ação desse sujeito, seu verbo;
>
> 3 – o objeto dessa ação, seu sujeito ou seu resultado.
>
> […] a criação implica um criador, no ato de criar, na criatura.
>
> […] os primeiros Sefirot […] são classificados em três ternários. O primeiro é de ordem intelectual e corresponde ao pensamento puro ou ao espírito; inclui o Pai-princípio, o Verbo-pensamento criador, a Virgem-Mãe que concebe e compreende. O segundo ternário é de ordem moral e relativo ao sentimento e ao exercício da vontade, ou seja, à alma; reúne a graça misericordiosa, o julgamento rigoroso e a beleza sensível. (Chevalier e Gheerbrant, 2006, p. 901)

Seguindo esse preceito, podemos notar que na primeira relação ternária, Quaderna obteve as bases intelectuais de sua ascensão literária, filosófica e política. No segundo momento, ele teve a oportunidade de exercitar a sua vontade, produzindo a narrativa que o levaria à concretização de seu "castelo poético", no centro de seu "reino encantado". Podemos aceitar que não tenha sido voluntária essa relação, que tudo não tenha passado de coincidência e, também, não cabe aqui avaliar o nível de conhecimento cabalístico de nosso "poeta". Mesmo porque, as relações triangulares são recorrentes na literatura (vale lembrar que Sherazade em suas narrativas contava com a presença de sua irmã mais nova além do rei como interlocutor).

Nossa livre associação com as cartas do tarot se deve ao fato de que o jogo de cartas é uma constante na narrativa e a sucessão de eventos nos permite realizar uma aproximação das figuras simbólicas do tarot com as passagens narradas. Nesse caso, poderíamos organizar a seqüência de acontecimentos da seguinte maneira: primeiro, Quaderna na prisão, imagem que corresponderia ao décimo-segundo arcano do Tarot e que no dicionário pode ser interpretada da seguinte forma:

> À primeira vista, essa carta é a da derrota e da impotência total. Entretanto, os braços e as pernas do Enforcado desenham uma espécie de cruz sobre um triângulo, signo alquímico da realização da Grande obra. É preciso, ainda uma vez, ir além das aparências. Esse Enforcado não é vítima, antes de tudo, de uma servidão mágica? A corda, cujas extremidades podem fazer pensar em pequenas asas, na verdade não passa em torno do pé dele e é possível questionar como é que ela o segura. É que o Enforcado simboliza aqui todo homem que, absorvido por uma paixão, sujeito de corpo e alma à tirania de uma idéia ou de um sentimento, não tem consciência de sua escravidão. […] O Enforcado é o "arcano da restituição final". Mas essa restituição é a condição da regeneração. (Chevalier et ali, 2006, p. 371)

Vale ressaltar que a posição das pernas do Enforcado forma a imagem de um número "4" invertido. O número quatro também aponta para o personagem Quaderna, pois está presente em seu nome.

A segunda "cena" da narrativa é a passagem do príncipe para a qual não há uma carta muito precisa do tarot (podendo ser o Carro), mas cujo simbolismo também é bastante rico, vejamos a interpretação para a figura do príncipe do cavalo branco:

> Ele exprime […] as virtudes régias no estado da adolescência, ainda não dominadas nem exercidas. Uma idéia de juventude e de radiância está ligada à de príncipe. Ele faz mais o gênero do herói do que do sábio. A ele pertencem os grandes feitos mais que a manutenção da ordem. (op. Cit, p. 744)

A terceira imagem vem com a descrição da entronização de Quaderna. Em nosso exercício de leitura alegórica, pensamos que a carta do tarot correspondente seria a da Torre

Fulminada. Nela pode-se encaixar com certa precisão a condição existencial de Quaderna:

> À primeira leitura, essa lâmina representa um castigo divino – uraniano – abatendo-se sobre um edifício que não é outra coisa senão a construção do próprio homem […].A simbologia dos números parece confirmá-lo, pois se o imperador é Quatro, número terrestre por excelência, dezesseis, o quadrado de quatro, exprime o poder total, o desenvolvimento completo e dinâmico, como mostra […] a suástica, cruz de ramificações com três dobras que multiplica quatro por quatro: sabemos a que dinâmicas de poder ela foi associada, de Carlos Magno a Hitler, seja quando se volta no sentido direto – benéfico, ou no inverso – maléfico. (Chevalier e Gheerbrant, 2006, p.483)

Nossa intenção com essa amostra de alguns símbolos presentes na obra de Suassuna não tem o objetivo de esgotar o assunto, até porque há uma porção de outros ligados à heráldica, à astrologia, à relação entre objetos e minerais e os planetas; e compreender as inúmeras possibilidades de interpretação desses símbolos e as combinações possíveis entre eles demandaria uma pesquisa mais aprofundada e metódica. Não é o objetivo da presente pesquisa. Para nós importa mostrar que para além das palavras e expressões alegóricas, aparentemente inexpressivas, que poderiam denotar mero espírito lúdico, sem maiores conseqüências, existe sim, uma enorme gama de leituras possíveis. Vale também ressaltar que, muito embora os símbolos remetam a um tempo em que a chave interpretativa era fixa, Suassuna constrói um texto que permite a diversidade interpretativa, mesmo que alguns elementos pareçam estáveis – como os que resultam da discussão em torno do simbolismo do número quatro (donde se origina Quaderna).

O que podemos concluir é que Suassuna, e não Quaderna, ofereceu um desafio ao leitor, e sua narrativa permite desde a leitura mais simples, que se contenta com as aventuras e o aspecto meio bufão de Quaderna, até aquelas mais elaboradas que decidam enveredar pelos simbolismos presentes na obra. Fica evidente também que não é possível levar a bom termo a interpretação do *Romance* se não separarmos o personagem narrador da figura do autor implícito, pois somente nesse caso é possível obter-se uma visão mais ampla do universo poético de Suassuna.

Como afirmamos no início, a narrativa apresenta-se completa se considerarmos a

fábula contada de forma poética e alegórica. O assunto de que trata Suassuna contém mesmo elementos caros à sua história pessoal, suas relações familiares e o sofrimento causado pela ausência do Rei, não apenas porque o ama, mas também pela necessidade humana de superá-lo, de tomar seu lugar no trono imperial.

A obra revela-se ainda mais rica, quando a olhamos por esse prisma. Suassuna está tratando da condição humana e de um mito. Superar a si mesmo, conquistar seu lugar significa superar os modelos que servem de guia. Mas como superar o modelo cristalizado na infância e desde então ausente. O drama psicológico presente no *Romance*, lembra, em certa medida, o criação literária *Aurélia*, do poeta Gérard de Nerval, com a diferença de que o autor francês viveu uma separação mais radical, pois o objeto de sua busca não deixara vestígios, e, no caso, a ausente era *La Reine*.

Nos próximos capítulos retornaremos a esse tema, procurando destacar outros elementos do simbolismo de Quaderna, o modo como a memória popular se constrói e é mostrada na narrativa e tentando compreender Quaderna pelo viés da tragédia – tragédia na acepção de Nietzsche – autor por quem Suassuna revela grande admiração.

A criação literária de Suassuna possibilita dois níveis de compreensão. O primeiro aponta no sentido da existência de uma estrutura circular no *Romance,* em que se dá a história da ascensão e queda do personagem Quaderna, nos três anos que antecedem sua prisão (1935-1938), com a omissão do preciso momento em que ocorre o desfecho fatídico (a ausência de uma causa material para a prisão de nosso herói envolve a narrativa em uma atmosfera de entorpecimento e dramaticidade).

A instância alegórica de que tratamos no capítulo anterior torna viável, por sua vez, a expressão do trágico. Por meio da trama de significados no nível da alegoria – uma alegoria que destoa do que se entende por alegoria -, podemos conhecer um Quaderna que sofre e que levanta a sua voz contra a intolerância e o desprezo, que aceita e purga sua culpa – culpa, acima de tudo, mais psicológica do que baseada em fatos concretos e evidentes.

No intuito de compreendermos a condição de nosso herói, chegamos à conclusão de que a cadeia antes traduz a condição moral e psicológica de uma segunda instância narrativa, do que explicita inequivocamente a real condição do personagem. Isso se explica pelo fato de que não há elementos materiais para a decretação da prisão, além de que as palavras do Corregedor não nos permitem concluir que a situação de Quaderna estivesse tão complicada. Pode-se até afirmar que ocorre exatamente o contrário: nosso protagonista, em sua última manifestação no *Romance,* encontra-se em situação de extremo isolamento (caminhando à noite pelas ruas ajasminadas de Taperoá). Os acontecimentos narrados por Quaderna que seguem uma seqüência progressiva do início até o final do *Romance* são, na realidade, eventos anteriores à condição de Quaderna no início da narrativa. O lapso causal entre tais circunstâncias e o momento da prisão abre caminho para que a narrativa tenha seqüência em outras. O discurso inicial de Quaderna, entretanto, permite-nos crer que sua prisão ocorrera há muito tempo, tal o nível de dramaticidade em suas palavras.

Contudo, se a narrativa de Quaderna, apesar de pouco convincente quanto às razões de sua prisão, permite que se leia a obra como a primeira de uma série; por outro lado, também não inviabiliza que a sua leitura se complete ali, o que permite à obra alcançar um outro plano

artístico.

O que dissemos até aqui buscou mostrar que, no primeiro nível interpretativo, a narrativa diz respeito a acontecimentos que se encadeiam num período limitado numa das extremidades pelo passado de Quaderna e na outra pelo seu momento presente. O que ele conta evolui pelas páginas do livro, mas diz respeito a circunstâncias pregressas, trata-se, como ele mesmo diz, de um memorial.

O que queremos mostrar, por outro lado, é que sem prejuízo dessa possibilidade interpretativa da criação literária, existe uma outra e que nessa, que desejamos apontar agora, a narrativa é arranjada de forma direta, sendo o instante inicial da narrativa (Quaderna na prisão) como o ponto de partida efetivo. Neste caso, a produção começa, evolui e termina de forma direta e linear. A diferença, neste sentido, deve-se ao fato de Quaderna ficar restrito à condição de personagem alegórico, perdendo o posto de narrador privilegiado. Sua condição não é mais a de sujeito autônomo, mas de porta-voz de uma outra instância narrativa que, por sua vez, se dirige ao leitor não apenas com palavras, mas com elementos simbólicos e imagens de caráter poético-filósofico.

Mesmo correndo o risco de sermos redundantes, a reafirmação do sentido acima faz-se necessária em virtude do que seguirá como justificativa para a compreensão da divisão em duas situações psicológicas distintas. A primeira trata da situação de Quaderna como o fim de um processo, em que nosso herói revela-se como personagem de uma tragédia, decadente e fatalista; a segunda traz a mensagem da redenção, da auto-superação, da construção da civilização, do movimento do homem em direção à cidade, da libertação da cadeia psicológica, da superação do ressentimento e da culpa. Esse segundo caminho traz a marca do pensamento filosófico, do percurso espiritual, da luta pela sobrevivência psíquica. O trágico presente na obra se reveste de uma dimensão filosófica.

Defendemos inicialmente que a prisão de Quaderna é simbólica, pois no decorrer da narrativa nada leva a crer que o desfecho será esse – o que nos remete à possibilidade de uma penitência particular, íntima. O único objeto que poderia incriminá-lo possui também um caráter simbólico. Trata-se do anel que pertencera ao “rei degolado”, que Quaderna mantém como se fosse uma aliança. Na torre da memória, Quaderna mantém a aliança com o passado

– vale ressaltar que não se trata de mera lembrança, mas de compromisso, representado pelo anel.

Precisamente dessa combinação de elementos nasce o espírito trágico na narrativa de Quaderna. O passado fez dele um sujeito "faminto, esfarrapado, sujo, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos aos 41 anos de idade", quer dizer, foram eventos pregressos, para os quais ele parece não ter respostas, que o submeteram a essa condição miserável. Mas ao invés de romper com esse passado, ilustrado na narrativa pelo ritual sanguinário da Pedra do Reino, Quaderna o resgata e o incorpora à sua própria existência. É a partir dele, diga-se, que iniciará o projeto de superação de sua condição. Ao assumir sua culpa, Quaderna incorpora à sua existência o castigo pelos crimes hediondos cometidos por seus ancestrais. Ele aceita ser punido, mas decide apelar pelo abrandamento de sua pena.

Dessa forma, as duas apresentações sobre o protagonista Quaderna ocorrem simultaneamente. Enquanto a primeira se desenvolve na voz de Quaderna (com o protagonista falando de si mesmo, de sua vida e de seu passado), a segunda lança como que um olhar estrangeiro sobre a figura trágica de Quaderna, contando como que uma outra versão, ou ainda, numa linguagem figurada, olhando os olhos que vêem a paisagem – sendo que o olhar de Quaderna não se detém na simples paisagem que o cerca.

A narrativa que se sobressai nas páginas do romance dá conta de um Quaderna angustiado, vivendo emoções variadas que lhe propiciam o contato com seu próprio passado e imobilizado pela "prisão" que o impede de tocar o futuro. Seu presente amarra as três condições humanas como inferno, purgatório e paraíso simultaneamente.

Em *Iniciação à estética,* Suassuna (aqui na condição de teórico da arte) ressalta que "nem sempre o Trágico está somente nas tragédias; pode estar numa Epopéia ou num Romance". Mais adiante ele diz "[…] numa tragédia, o Trágico não é a única categoria da Beleza que está presente; o Trágico é, apenas, a categoria fundamental das tragédias". Pressentimos aqui o mestre que, apoiado no domínio da técnica, ampara o trabalho inventivo do criador, sendo mestre e criador a mesma pessoa. Ele conclui a reflexão dizendo "que podem ter outras [categorias], como o Belo e, em cenas incidentais, até o Cômico". (Suassuna, 2004, p. 124). Identificarmos, portanto, o trágico no *Romance* nos aproxima das

trilhas seguidas pelo artista em suas formulações teóricas.

Ocorre, no entanto, uma situação narrativa que merece ser tratada e diz respeito à condição circular da obra. Quando Quaderna inicia sua prosa, encontra-se como o personagem de grandes aspirações reduzido à miséria. Os episódios todos que o forçaram àquela situação de queda já se passaram e Quaderna terá a oportunidade de, ao rememorar o que o levou até ali, implorar clemência ao juízo – que bem podem ser as autoridades existentes então, como a sua própria consciência.

Poderíamos aqui pensar o sentido trágico da existência de Quaderna como resultante de seu envolvimento com causas políticas contrárias à ordem então vigente, a condição de desterrado em sua própria pátria por motivos alheios à sua vontade e poder de interferência. Nesse caso, ele seria o personagem para o qual convergem as qualidades nobres do herói (um herói que se destaca pela inteligência e não pela força), que, após ter atingido o ponto máximo de suas possibilidades, é julgado e exposto a uma situação degradante – para a qual admite a sua culpabilidade.

Quaderna não é movido apenas por uma causa particular. O que se encontra na base de suas ambições é o resgate da coroa e da memória de seus ancestrais. Diz respeito, portanto, a uma causa coletiva que o eleva à condição de herói. Não podemos deixar de notar, também, que ao lado dessas ambições coletivas e gloriosas, ele cultiva o sonho de tornar-se um líder messiânico, de possuir muitas mulheres e dispor da vida de todos aqueles que estiverem sob seu domínio, e também nesse caso, parece revestir-se de uma fantasia coletiva.

Esse sonho, por outro lado, traduz a disposição de Quaderna para a vida, para o processo de humanização que o elevará da condição de fantoche e porta-voz do destino a senhor de si mesmo. A voz que brota de seu peito é a voz do sertão: o seu sonho de transformar a realidade guarda semelhança com o pensamento mágico infantil ou tribal, arcaizante e místico.

O sertão quadernesco é entrópico, o que significa que a realidade experimentada dentro de suas fronteiras não interfere diretamente no mundo que está para além de seus limites geográficos. Nesse sentido, o sertão se confunde com o próprio “eu” do personagem:

convulsivo, delirante, e tragicamente exposto ao destino funesto que o condena ao desaparecimento. Cabe a Quaderna aceitar essa condição prisional e superá-la, pois o momento do juízo final que ele vive, esse auto-de-fé psicológico no qual o delírio e a realidade disputam sua consciência, exige dele que compreenda e supere o maniqueísmo das formas simples e da verdade cristalizada.

Quaderna se vê como derrotado, mas roga a seus acusadores que tenham compaixão e aceitem seus valores da mesma forma como ele aceita sua condenação. É seu pedido de clemência. É a súplica de um rei que nunca teve seguidores, que se entronizou sozinho, tendo por testemunha apenas um primo seu, e que conta, para a constituição do seu castelo erguido na pedra bruta da palavra, apenas com sua veia poética.

Suassuna em seu *Iniciação à estética* dedica boa parte do capítulo sobre a tragédia à análise e conceituação do gênero, tomando por base o capítulo VI da *Poética,* no qual Aristóteles se lança ao trabalho de elencar os elementos que o compõem. Para nós, a leitura de Suassuna tem dois sentidos importantes: primeiro nos permite enxergar o rigor estético na construção de um personagem como Quaderna e, segundo, temos a oportunidade de caminhar pelas definições de Aristóteles guiados pelos comentários privilegiados do autor do *Romance*.

Em referência à forma do trágico, após uma breve reflexão sobre os enunciados de Aristóteles, Suassuna conclui que:

> É evidente, então, que, para Aristóteles, a linguagem trágica tem que ser *é poética*, e não necessariamente em versos, isto é, uma linguagem com predominância da imagem e da metáfora sobre a precisão e a clareza. (Suassuna, 2004, p. 127)

Nesse sentido, vale a pena complementar o que diz Suassuna com a definição de imagem poética formulada por Octavio Paz em seu livro *O Arco e a lira,* segundo a qual a imagem é "toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema". Para ele é fundamental que não seja perdida de vista a polissemia nem a força expressiva do poema, pois ela é o que permite arranjar livremente seus componentes, mesmo aqueles aparentemente inconciliáveis:

> […] Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frase. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (Paz, 1982, p.119)

Dessa forma, o personagem Quaderna na condição de detento é simultaneamente ponto de chegada e ponto de partida. Seu momento pode ser visto como o do desfecho trágico de uma história de ressentimento e culpa, mas também como ponto de partida no processo de desenraizamento e sublimação de sua condição. Portanto, onde termina o trágico tem início a experiência alquímica da auto-superação. Quaderna está "morto" no início do *Romance*, e o que se passa a partir daí até a página final do livro é a vivência sebastianista da ressurreição. Ele experimenta em si mesmo, poética e filosoficamente falando, o poder vivificador do sebastianismo.

Portanto, se o trágico segue o movimento que tem início no passado para desembocar no tempo presente de Quaderna, no sentido contrário, e pensamos a narrativa como um fluxo de imagens poéticas, o que capturamos é uma seqüência direta que conta o processo de libertação do indivíduo Quaderna. E isso só é possível de descrever e pensar porque – já que se trata de uma narrativa circular -, no momento seguinte à manifestação de um personagem tem início a narrativa do outro.

Para facilitar a compreensão, vamos considerar a fábula no discurso direto. No caso de um narrador em terceira pessoa, a seqüência natural da narrativa seria conforme se segue: Quaderna observa a passagem do rapaz-do-cavalo-branco e tem uma visão armorial daquele desfile. Ocorre um tiroteio e o grupo aparentemente formado por ciganos desaparece em direção a Taperoá. Motivado, então, por aquela aparição, nosso herói decide resgatar o sebastianismo entranhado em suas veias e presente na história de seus antepassados. Para tanto, ele monta um plano para visitar o local denominado "Pedra do Reino" – decisão perigosa, levando em conta que o lugar encontra-se em terras de pessoas que no passado combateram o sebastianismo. Seu plano consiste em realizar uma caçada naquelas paragens

juntamente com membros dos inimigos de sua família para despertar suspeitas de sua verdadeira intenção.

Aproveitando a ocasião, Quaderna desliga-se do grupo e realiza o ritual de auto-consagração como o rei. Na seqüência ele funda, juntamente com seus amigos Samuel e Clemente, uma academia de letras. Quaderna está convencido, desde o início, de que ele não tem vocação para rei guerreiro, combatente e corajoso. Mas ele quer ser herói construindo um reino literário, tendo a poesia como a principal referência. Mais tarde, aparece o Corregedor investigando as agitações recentes ocorridas em Taperoá e convoca Quaderna para prestar depoimentos. Só então é que ficamos sabendo o grau de envolvimento de Quaderna com Sinésio, o rapaz-do-cavalo-branco.

Paralelamente à sua vida de bibliotecário e poeta, Quaderna teria fundado uma religião no padrão sertanejo, sincrética. Mas até esse momento ele não tem seguidores, uma vez que se trata de uma religião particular e com muitas peculiaridades. Sua única aparição espetacular ocorre quando a cidade é tomada por cangaceiros que procuram Sinésio, então escondido. Ele surge seguido por seus doze irmãos e meio-irmãos trajado como para um espetáculo de Cavalhada. Ocorre uma confusão e ele sai galopando à frente de seus "pares de França" – não se sabe se fugindo ou porque acabara a batalha. Outro fato importante é que Quaderna o tempo todo afirma sua visão armorial dos fatos, ou seja, ele escamoteia a realidade. Portanto, qualquer coisa que ele afirme pode ser interpretado com a ambigüidade própria de seu olhar fantasioso.

Depois de revelados ao Corregedor todos esses acontecimentos e ainda os princípios de sua religião, sua disposição em tornar-se o cantor épico da nação sertaneja, brasileira e universal, Quaderna deixa a cadeia e passeia pela calma cidade de Taperoá, naquele que é um dos poucos momentos noturnos narrados por ele. O que se passa então, entre esse momento e o da decretação de sua prisão, nos é desconhecido. Esse intervalo de tempo é o gancho para a continuação da história em outros volumes. Na fábula, portanto, o último momento conhecido é o da prisão de Quaderna, mas esse é simultaneamente o momento em que a narrativa tem início.

O que pretendemos ressaltar é que, no sentido direto da fábula, o que conhecemos é a

tragédia de Quaderna. A prisão é o momento presente, resultante do passado que conheceu o apogeu e o declínio de uma sociedade, representada pelo protagonista.

Entretanto, a culpa admitida pelo narrador em alguns momentos da narrativa não se justifica. Na verdade, a relação dele com o Corregedor é a oportunidade para desfilar aos olhos do inquiridor o magnífico mosaico de histórias e personagens que caracterizam o sertão. É possível vislumbrar vagamente uma semelhança entre a condição de Quaderna e a da contadora de histórias das *Mil e uma noites* - ambos inocentes buscando a absolvição pelo crime que não cometeram e lançando mão da única ferramenta disponível que é seu conhecimento do mundo maravilhoso da cultura popular.

Da mesma forma como na narrativa árabe, forma-se entre eles, narrador e ouvinte, uma espécie de enredo e de pacto:

> […] Coragem, Dom Pedro Dinis Quaderna! Quer encerrar os depoimentos antes de terminar a história? Veja que, assim, sem as certidões e por causa do cotoco, você nunca conseguirá escrever sua Epopéia.
>
> […]
>
> O destino dos gênios é esse mesmo, Dom Pedro Dinis Quaderna! A História está cheia da narração das desgraças deles! São, todos, uns infortunados! Principalmente os que carregam a História de suas pátrias no sangue e nos ombros, como uma cruz. Aliás, a própria História não passa de uma narrativa sombria, enigmática e sangrenta […] Passe uma vista pela História do Brasil: são massacres, infortúnios, incestos, morticínios, guerras, calamidades e desgraças de todo tipo! Toda coroa é manchada de sangue […] E se você aspira, mesmo, a essa coroa de Poeta nacional do Brasil, tem de jogar sua sorte e arriscar sua cabeça, juntamente com a sorte do Brasil!
>
> […]
>
> Teremos, então, oportunidade de continuar, aqui, esta nossa conversa, tão interessante, tão cheia de sugestões e revelações! O inquérito continua aberto e em suspenso, de modo que, pelo menos por enquanto, sua Obra ficará assim, em suspenso e aberta, dependendo sempre de novos depoimentos que o senhor nos prestar. (Suassuna, 2005, p. 734, 736-737)

As afirmações feitas pelo Corregedor permitem compreender o desdobrar da narrativa em obras futuras. O diálogo entre os personagens "informa" os leitores da técnica adotada pelo autor implícito, que lança mão da narrativa inconclusa para garantir o interesse do leitor pelo mar de histórias sertanejas, e assim, quase na condição de Sherazade, livrar-se da culpa e da penitência, o que se mostra coerente com a condição inicial do protagonista e narrador Quaderna. Na situação acima, estamos, leitores, na mesma condição do rei em relação a Xerazade, podendo absolver ou condenar o narrador. No momento final, a função de corregedor é transferida ao leitor, nesse processo que é "a um tempo político e literário" (p. 35).

Às falas do Corregedor, Quaderna responde de maneira a reforçar o entendimento sobre a condição da obra aberta, inconclusa. Sua resposta:

> - Está bem! […] Vossa excelência quer que eu volte … Se eu não morrer, como José de Alencar morreu [sem concluir o romance *O Sertanejo*], voltarei!

No outro plano, no alegórico, o que presenciamos é a evolução da condição de Quaderna da imobilidade para o movimento, da prisão para a liberdade, e do rural diurno para o urbano anoitecer de uma pacata cidadezinha burguesa. Trata-se de uma composição de imagens que bem poderiam ser comparadas a cenários de uma peça teatral. Essa instância narrativa ordena a linguagem e, poeticamente, arranja as imagens como numa composição pictórica. Quaderna deixa de ser o protagonista condutor da narrativa e, à semelhança de um boneco mamulengo, se deixa conduzir pelo seu controlador externo, o Poeta.

Quaderna narra sua história, enquanto um outro observador – uma instância oculta, subjacente – arranja, sob a forma simbólica, os elementos imagéticos que irão contar a mesma história sob um outro paradigma. Nele, as imagens falam por si sós. Trata-se, nesse caso, de um outro elemento presente na obra e que retoma o fazer artístico medieval.

A expressão alegórica medieval permitiu à Igreja, assim como às forças que se opunham a ela, expor idéias e fortalecer conceitos e ideologias. Através de quadros e gravuras expunham-se veladamente idéias que confirmavam, quando entendidas pelo leitor, a correção

do “buscador”. Acima do nível da compreensão rasteira havia um outro ao qual somente os doutos, os esclarecidos, os iluminados enfim, tinham acesso. Portanto, conseguir atingir o âmago mesmo da mensagem consagrava o “leitor” como uma espécie de eleito. A discussão devia se dar, portanto, num nível mais profundo de intelecção e disposição ideológica.

O século 20 foi especialmente marcado pela leitura alegórica, em decorrência, principalmente, da Guerra Fria. De um lado, os ideólogos da direita que enxergavam subversão em tudo, até onde ela não existia. De outro, a esquerda denunciadora que desnudava as atitudes persecutórias das elites que detinham o poder. De ambos os lados, havia razões de sobra para crer no que acreditavam, além de um certo fetichismo e também oportunidades de propangandear seus próprios valores, utilizando para tanto as imagens caricatas das forças adversárias que mais efeito causassem na opinião pública.

Na década de 1970, o Brasil viveu um período de extrema repressão política e social. Os artistas que faziam campanha contra o regime militar expressavam-se por meio de metáforas e alegorias, revelando no nível subjacente ao das idéias cotidianas, a real condição política do país e incitando à mobilização e, de certa forma, mantendo a unidade social e política dos que faziam oposição ao modelo político e ao governo.

A linguagem alegórica é um meio de conversar com o “escolhido” sem que os “outros” entendam o verdadeiro sentido que se pretende transmitir. É evidente que, à medida que os “outros” compreendam a mensagem escondida nas imagens poético-pictóricas da alegoria, deixam de ser “outros” e passam a ser também “escolhidos”. A compreensão da mensagem representa, dessa forma, o ápice da procura de um segundo sentido para a mensagem, o que nos coloca diante do seguinte dilema: o “outro” deixou de ser o “outro”, porque foi escolhido ou porque buscou ser escolhido? Nesse caso, é de se detectar a existência de uma pré-disposição em ser escolhido, porque, ao que tudo indica, o “escolhido” já há algum tempo teria tomado partido.

Outro aspecto singular nessa relação subversão/subversivo é o temor do contato com os meios de expressão e propaganda do adversário pelo receio da conversão involuntária. Por essa razão, parece acompanhar a produção alegórica em determinadas épocas o expurgo das obras consideradas perigosas de contaminar a alma das ovelhas do rebanho. Durante boa parte

do século vinte, assim como durante boa parte da Idade Média, pôde-se assistir a um embate no qual as vítimas da censura subvertiam a ordem estabelecida ora alegorizando seu próprio discurso, ora decifrando para o seu público aquilo que não estava explícito no discurso da parte contrária.

Onde ocorre a alegoria ocorre também o embate de duas forças ideológicas antagônicas. O discurso revela-se assim dividido para que metade dos ouvintes/leitores o entenda, e a outra metade não. Procura-se uma camuflagem para que o inimigo não o reconheça e não consiga destacá-lo na paisagem alegórica. Parece implícita à função alegórica o anseio pela liberdade. Ou seja, o libertar-se num sentido amplo que signifique não apenas libertar-se dos inimigos visíveis, mas principalmente a partir do reconhecimento dessa instância que alcança o universo das revelações e do encoberto, denominada inconsciente.

Em décadas passadas, consolidou-se o alegórico como a linguagem da conspiração e da libertação. Por meio dela, da alegoria, os oprimidos e o oprimido no indivíduo podem manifestar suas condições e contradições – os erros são previamente perdoados em vista da situação de opressão vivida.

A instância furtada, o espaço do “encoberto" adquiriu o *status* de região privilegiada na constituição de nossa consciência. O lado oculto é simultaneamente o oprimido e o privilegiado (é a instância do desejo reprimida pela qual se luta nos sonhos e nos delírios revolucionários). O humano faz a diferença, editando sempre os dois sentidos de uma mesma direção. O homem é diverso - feliz e infelizmente. E por ser diverso, sempre haverá uma instância reprimida falando por códigos, cifras, metáforas ou alegorias.

O leitor da realidade, então, deve preparar-se para, com olhos invisíveis, buscar o lado invisível do corpo presente. Aprender a ler o mundo é uma necessidade de sobrevivência. Compreender o discurso das minorias, as necessidades e os desejos de que se compõem suas demandas nos remeterão invariavelmente à compreensão de quem somos e como devemos agir em um mundo que tenta erguer-se dos escombros emergentes na paisagem que se renova constantemente e que engaveta as percepções humanas, nos olhos e nas mentes vitrificados.

Seres de papel e vidro ocupam o horizonte arruinado, mas dele, desse horizonte

arruinado, surgem novas belezas, sonhos, desejos e novos oprimidos com seus sonhos e desejos congelados, emparedados, estacionados no sem-tempo do mito e da cólera dionisíaca. Ali, na fronteira final, trava-se a luta titânica entre o mundo, tal qual se apresenta, e o desejo freado pela esperança e resignado pela impotência. Nessa fronteira, onde são deuses dentro do lapso oportuno, transgridem as leis existentes e criam uma nova realidade fabulosa e mítica – ali determinam a irrefreabilidade dos desejos e a liberdade das amarras e da condição de escravos – são senhores de seu reino, pois esse reino, situado no limite de sua fantasia, só a eles reconhece como Reis.

Então surge a instância maravilhosa, que substitui a realidade, e para a qual fogem sempre que se sentem desamparados pelo mundo material. Na construção desse reino juntam todos os fragmentos de felicidade de que dispõem, agregam as tristezas e a solidão no nível administrável e replantam o pasto no campo incendiado. Subvertem a loucura e as contradições humanas e se ainda assim persistem trilhando a vereda infinita da nostalgia e da melancolia é apenas porque ninguém pode saber da existência desse mundo, ele não se pode dar a conhecer a ninguém – só a eles mesmos. Então são seres solitários tentando negociar com o mundo a liberdade e o poder. Querem impor suas regras, enquanto a vida, a história, o mundo tentam submetê-los às suas próprias normas. Devem negociar, mas o quê? De que podem abrir mão, que ainda não lhes tenha sido tirado? Para que servem, se no mundo em ruínas são matéria em decadência e força e poder facilmente subtraíveis?

Querem deixar sua mensagem, mas não para que ela se transforme em peça vulgar de consumo fácil e descartável. Não! Querem falar aos poucos que podem ouvi-los e lastimar junto com eles a perda de seus heróis e de suas terras e cenários. Pedirão perdão e clemência, não aos homens, pois esses não sabem o que fazem e irão declarar inocência até o fim dos tempos, sobre todos os esqueletos de animais e cidades. Pedirão perdão e clemência aos que conhecem essa instância sagrada do sonho, dos ritos primitivos e da cidade perdida – a esses, e somente a esses pedirão perdão e clamarão a que lhes concedam a honra de purgarem seus erros e defeitos humanos em sua torre danificada pelo tempo e pela fragilidade.

Essa é a condição dos poetas e fenomenólogos que tiveram como missão, dada a si por si, decifrar a natureza humana e que por cifras, em linguagem pouco acessível, exibiram esse estranho composto de inferno, purgatório e paraíso que é a humanidade.

Reduzido à condição de mamulengo, Quaderna, por arte e engenho de um poeta que teme não ser compreendido, fendido em sua própria consciência, busca o amparo da sociedade contra a intolerância e o desprezo. A oposição parece-nos evidente: trata-se daquela existente entre o sertão – espelho do mundo afetivo-familiar, mas que não deve continuar existindo da mesma forma como no passado -, e a nação em sua feição urbana, pragmática e arrogante que se reconhece como acerto e falha e que se arrisca a conduzir e a criar o seu próprio futuro, sendo, portanto, indiferente ao passado e a tudo que representa um passo para trás em sua determinação histórica.

No processo de desenvolvimento da consciência humana, os homens elaboram seus deuses identificando nas forças da natureza os gigantes invisíveis capazes de enormes e sobre-humanas ações. Conforme os ciclos naturais e a maneira como tais gigantes se "comportam", os homens percebem a existência de uma ordem, e essa ordem, por sua vez, irá refletir-se na forma como estes se organizam socialmente. Há um momento na história das civilizações em que os homens percebem a existência de causas e efeitos nas manifestações naturais que interferem diretamente no seu modo de vida e atribuem características humanas e poderes sobrenaturais a essas forças, criando os deuses.

> O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio.* Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores.
>
> […]
>
> O mito é pois a história do que se passou in illo tempore, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. "Dizer" um mito é proclamar o que se passou ab origine. Uma vez "dito", quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta. (Eliade, 2001, p.84)

Podemos aceitar o mito como a metáfora primordial, à qual seguem-se inevitavelmente a alegoria, a crença e a interpretação, seja do sentido alegórico, seja dos limites do próprio mito na medida em que a ciência avança sobre o território outrora reservado com exclusividade aos deuses e às divindades:

> O mito proclama a aparição de uma nova "situação" cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto, é sempre a narração de uma "criação": conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a *ser*. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das *realidades,* do que aconteceu *realmente*, do que se manifestou plenamente. (Eliade, 2001, p. 85)

Para Mircea Eliade:

> [...] o homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans-humano, transcendente. Ele só se reconhece *verdadeiramente homem* quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos. Em resumo, o homem religioso se quer diferente do que ele acha que é no plano de sua existência profana. O homem religioso não é *dado:* faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos. Estes modelos, como dissemos, são conservados pelos mitos, pela história das *gesta* divinas. (Eliade, 2001, p. 88)

Imaginemos que, a partir desse momento ou desse processo, surgem os pontífices, os seres dotados de uma prodigiosa habilidade para conversar com os gigantes invisíveis e de traduzir sua vontade e exigências, dada a sua sensibilidade e capacidade de observar a natureza e antecipar suas manifestações e reações. A partir disso, ele pode conversar com os deuses ou com um deus específico e fazer pedidos de proteção e cuidados para si e para os demais, mediante a contrapartida das oferendas.

> Por conseguinte, o homem religioso também se considera *feito* pela História, tal qual o homem profano, mas a única História que interessa a ele á a *História sagrada* revelada pelos mitos, quer dizer, a história dos deuses, ao passo que o homem profano se pretende constituído unicamente pela história humana – portanto, justamente pela soma de atos que, para o homem religioso, não apresentam nenhum interesse, visto lhes faltarem os modelos divinos. É preciso sublinhar que, desde o início, o homem religioso estabelece seu próprio modelo a atingir no plano trans-humano: aquele revelado pelos mitos. *O homem só se torna verdadeiro homem conformando-se ao ensinamento dos mitos, imitando os deuses.* (Eliade, 2001, p. 89 – grifo do autor)

Para os homens todos os seres existentes na natureza, as florestas e as regiões visíveis e invisíveis 'pertencem aos deuses'. Disso resulta o entendimento de que devem cuidar de animais e plantas como se fossem 'autorizados' por Deus ou pelas divindades. A pecuária e a agricultura, portanto, são atividades que os homens desempenham sob os auspícios dos deuses – os gigantes invisíveis. Para livrar-se da culpa por usufruir daquilo que não lhes pertence, os homens realizam sacrifícios e oferendas – cuja aceitação entende como uma forma de 'perdão' concedido pelos deuses. Compreendendo a maneira como os deuses agem, num

processo de alegorização das forças naturais e seus ciclos, interpretando-os à sua imagem e semelhança, os homens organizam o seu próprio modo de vida, de poder e as relações sociais.

Os deuses, por sua vez, tal como os homens os imaginam organizando o universo, 'definem' o modo como os homens também devem estabelecer suas relações sociais e de poder, pois 'os homens foram feitos à imagem e semelhança de Deus'. Dessa forma, o mito fundador serve de modelo para os primeiros agrupamentos sociais e as primeiras formas de organização política, determinando o social. Com a consolidação da narrativa cosmogônica, os homens passam a viver com mais segurança, pois, em sua fantasia ou crença, atender a vontade dos deuses, obedecer a eles, garante a fortuna na vida – e contrariá-los significa a ruína.

Essa razão para viver e administrar o dia-a-dia conduz à descoberta de novas razões de causa e efeito além das já conhecidas, o que permite ampliar o panteão das divindades e compreender a maneira como as forças (ou os deuses) se organizam/relacionam. A análise de seu comportamento permite aos homens sofisticar suas próprias relações políticas e sociais. A ética é então estabelecida diretamente pelos deuses. Quer dizer, na tentativa de aliar-se aos deuses, de serem fiéis a eles e de não os contrariarem, os homens submetem-se a uma lógica e a uma ordem de caráter universal. O que eles imaginam que os deuses valorizam é valorizado por eles também. Na harmonia com as forças divinas, sentem-se seguros pois tudo que fazem ou praticam encontra apoio na maneira como os deuses ordenam a vida e a natureza. Esse estado de equilíbrio e paz será quebrado com o crescimento populacional, a escassez de alimentos, as catástrofes e a decorrente necessidade de expansão territorial, com o choque cultural e beligerante com outras sociedades e deuses.

Numa passagem do romance bíblico-histórico de Thomas Mann *José e seus irmãos*, o autor nos apresenta um diálogo entre o jovem José e seu pai sobre a existência de uma tribo distante que cultua o touro como divindade fertilizadora e em cujos rituais eram feitos sacrifícios humanos. A mitologia grega, por sua vez, nos fala do embate entre Teseu e o Minotauro – cujo desfecho a favor do herói liberta a população grega de ter que enviar periodicamente dezenas de adolescentes para serem devorados pelo monstro. Mesmo que aparentemente distantes entre si, as duas descrições parecem evocar a mesma realidade, ou tratar do mesmo tema: um culto religioso sacrificial, contrário à ética grega em determinado

momento da história, e que forçou a uma guerra e à destruição dos seguidores daquela religião e de seus símbolos. As metáforas e as alegorias mitológicas parecem funcionar em absoluta sintonia com a capacidade dos homens em expressar-se simbolicamente e em observar o modo como a natureza e a ciência dialogam, iluminando o seu modo de pensar e viver.

A ciência é o avanço da consciência do homem na direção do domínio da natureza. Esse avanço, por sua vez, permite ao homem conhecer a natureza que o rodeia – o que leva ao distanciamento dos deuses conhecidos e à criação e o contato com outras divindades, ficando, os deuses superados, pertencendo ao universo da alegoria poética e espiritual. Mesmo nos tempos modernos, como nos mostra Eliade, o homem guarda dentro de si os princípios míticos que fundamentaram a sociedade em que vive.

Como podemos imaginar, desde tempos imemoriais, os homens, fazendo uso de sua inteligência imaginativa e da capacidade natural de interpretar fatos e de organizar o mundo à sua volta a partir dos fenômenos naturais vêm edificando a sociedade em que vive.

Em decorrência, o ato de interpretar talvez seja a mais antiga e atual manifestação da inteligência e está presente no cotidiano humano desde o surgimento das tribos primitivas até a modernidade contemporânea. Representar simbolicamente o mundo conhecido e as forças desconhecidas que assaltam a imaginação humana, produzindo ora o temor, ora o prazer e a contemplação, favorecem o aparecimento das diversas formas de expressão como a linguagem falada, a escrita, a dança, a representação dramática e o humor.

Os animais abundantes na natureza pertencem aos gigantes invisíveis e seu consumo na alimentação deve ser autorizado por aqueles, daí a ritualização e o sacrifício como forma de entrar em contato com os deuses e obter deles a autorização para o consumo e a promessa de que continuarão a povoar a terra com a fartura necessária à sobrevivência das atuais e futuras gerações. Portanto, o sacrifício costuma vir acompanhado de um banquete em que é servida a carne da vítima. Os rituais com vítimas humanas são seguidos de um banquete antropofágico.

O momento mais contundente e expressivo do *Romance* é sem dúvida a descrição do ritual sangrento ocorrido na Pedra do Reino. O que se presencia ali é a manifestação violenta

e cruel da memória popular, diferentemente do que acontece em outras situações em que a memória é motivo de festa e de rearranjos comemorativos, como nas cavalhadas, por exemplo.

Procuraremos mostrar no próximo capítulo como a memória popular é apresentada no *Romance* e como o ritual da Pedra do Reino se constrói a partir de fragmentos de mitos e crenças. De caráter sincrético, ele revela ao estudioso a maneira como as informações circulam entre as pessoas comuns, de uma população fechada em si mesma, e adquire contornos bestiais em decorrência, principalmente, da falta de "lastro" e do fato de não representar uma "religação", ou seja, não parte de uma consciência religiosa ancestral nem propicia a reentrada no mundo circular e recorrente semelhante àquele consagrado nas populações primitivas.

Dessa forma, Suassuna parece propor que se reflita sobre os extremos da cultura popular no que ela tem de maravilhoso e arrebatador como nas brincadeiras de roda, nas cavalhadas, nos desafios, no teatro de bonecos, entre outros, sem perder de vista o outro lado.

Não seria demasiado dizer que o fundamento do *Romance,* ou seja, a base sobre a qual se estrutura o enredo, é mesmo a memória popular. Em diversas passagens da obra, Quaderna demonstra como essa memória é capaz de articular a ficção e a realidade, a lógica e o delírio. Como resultado dessa aproximação de extremos, verifica-se que nem sempre o resultado é a harmonia dos conceitos, mas a composição do que nos permitimos classificar como um mosaico de fragmentos algumas vezes desconexos, aparentemente ilógicos, ou irracionais.

Para a expressão dessa "colcha de retalhos", numa direção encontramos os pretensiosos e enigmáticos poemas de Lino Pedra-Verde; em outra, o hermetismo poético de Quaderna. No primeiro caso, o artista não consegue esconder sua ignorância dos fatos históricos, mas, ao mesmo tempo, reveste essa ignorância com uma ingênua empáfia que resulta em uma bem-humorada narrativa histórica, como se pode apreciar no trecho abaixo:

> O que é importante e eu quero que me digam é o seguinte: o nome é Peri, Perival ou Persival? Dom Antônio Mariz, o homem do livro que Quaderna me emprestou, é o mesmo Dom Antônio, Prior do Crato? Onde foi a Demanda do Sangral, feita por Dom Antônio Galarraz e Perival? Foi no Crato, perto do Juazeiro de Padre Cícero e terra do Prior do Crato, ou foi aqui no Cariri, na Espinhara, no Pajeú e no Seridó, entre o mar do Rio Grande do Norte e o sertão do Rio São Francisco? (Suassuna, 2005, p. 709)

Lino Pedra-Verde é um exemplo coerente do modo como a memória popular cristaliza determinados valores e informações históricas. Ele não se distancia da maneira como as pessoas comuns recebem e organizam mentalmente as informações vindas de todos os lados trazidas muitas vezes pela oralidade impressionada e engenhosa dos que não apenas reproduzem-nas como receberam, mas as reinterpretam conforme suas próprias fantasias e crenças. Ocorre, entretanto, que essas fantasias e crenças, por sua vez, cristalizam-se sobre a base movediça do sincretismo cultural e dentro do espaço mítico do "era uma vez". Assim, retomando o que afirma Mircea Eliade (Eliade, 2001, p.93), a comunidade sertaneja atualiza todos os fatos históricos dentro de um tempo mítico e absoluto. É natural, portanto, que no tempo presente conviva com tempos históricos e planos espaciais diferentes sem, no entanto,

considerar a assimetria entre eles. Vejamos outro exemplo de diálogo retirado do *Romance*, que demonstra claramente esse descompasso entre a concepção sertaneja do mundo, que se vê restrito ao espaço geográfico determinado pela percepção mítica, e o mundo que está para além da "ilha":

> Um dia, perguntei a Tia Filipa onde eram todos aqueles lugares maravilhosos, chamados Lorena, Alemanha, Baviera, Gênova e Bruxelas. Ela respondeu:
>
> - Não sei direito não, Dinis, mas deve ser longe como o diabo, ali por perto da Turquia, já quase na beira do mundo! Em Serra Talhada, existe uma família Lorena: portanto esses lugares devem ser pra lá do Sertão do Pajeú, de Serra Talhada pra cima, mais de sessenta léguas! Ou então, é pr'os lados do Piauí, entre a Turquia e a Alemanha! […] mas o que eu me admiro é que uns chamam ela de "A Guerra de Doze", e outros de "A Guerra de Catorze", e a gente fica sem saber quantos Reis se meteram nela. […] Meteram-se nela um tal de Togo do Japão, o Caisalamão, Antônio Silvino, os Pereiras, Dom Sebastião, Carlos Magno, os Viriatos, esse pessoal guerreiro todo! (Suassuna, 2005, p. 94)

Não fosse pelo rigor e clareza de Quaderna, que transita de modo lúcido pelo mundo sincrético do sertão sem perder de vista o compasso da História, o *Romance* seria uma consagração da memória popular, que, ao lado de fundir a "sabedoria" sertaneja de diferentes origens, é também resultante da diversidade cultural que constituiu a história do imaginário ibérico. Nesse sentido, a religião sertaneja é fruto dessa profusão de experiências e vivências, com a diferença substancial de que Quaderna, como afirmamos anteriormente, tem consciência histórica, mesmo quando se mostra sintonizado com a fluência imaginária e delirante das pessoas (in)comuns do cenário cultural sertanejo.

Vejamos um trecho da louvação da religião católico-sertaneja de Quaderna, quando em transe no Lajedo que transformou em seu altar de sagração religiosa:

> Meu Deus Sertanejo! Minha Onça Malhada, meu divino Jaguar de sangue, fogo e pedras preciosas! Eu não creio em nada! Vinde inflamar meu sangue com aquele dom de fogo chamado a fé, mesmo que vossa Fé venha a me queimar com a ventania deste meu Reino sagrado e sangrado, o Espinhara, o 'sertão'

> incendiário e abrasador! Esta ventania de fogo queima e maltrata, mas cura e cicatriza, e é, portanto, o começo da Salvação. Ó Onça-Vermelha do Pai! Ó Onça Negra do Encourado! Ó Onça Parda e Castanha do Filho! Ó Corça Branca! Ó Gavião de Ouro do Sol do Espírito Santo! (Suassuna, 2005, p. 558)

Poderíamos aqui destacar outras passagens que confirmariam o que procuramos até aqui destacar. No entanto, isso serviria apenas para acrescentar exemplos redundantes e repetitivos. Mas o leitor que nos acompanhou até aqui e conhece a obra de Suassuna se lembrará de inúmeras outras passagens similares, o que nos deixa tranqüilos quando tomamos a iniciativa de não incorrer em exaustivas repetições.

As palavras e expressões utilizadas por Quaderna são consistentes com sua visão de mundo, sua religiosidade e conhecimento da História. Entretanto, como afirmamos em capítulo anterior, sua compreensão dos fatos históricos não se restringe ao processo de intermitência política, da luta pelo poder ou da alternância dos valores sociais. A ênfase de nosso narrador está nesse movimento produzido pela memória popular e na busca de uma coerência para a manifestação da arte de maneira espontânea e significativa. A imobilidade de nosso herói também resulta do choque entre sua consciência histórica, onde se abriga sua racionalidade, e o universo mítico, que propicia a ele uma visão colorida e poética, "incendiada" pelo sol e pela paisagem do sertão, onde subsiste a emotividade e a existência afetiva e sonhadora. Baseando-nos em Eliade (2001), diríamos que a imobilidade trágica de Quaderna resulta do choque entre o sagrado e o profano que "emparedam" sua alma.

Mas a memória, da forma como o comum dos sertanejos a manifesta, também se expressa por outros meios nem sempre louváveis. É o caso, por exemplo, do que aconteceu no local denominado Pedra do Reino. A ocorrência de um evento de tal magnitude e violência nos levou a procurar entender, antes de mais nada, o que representa a introdução de um fato histórico como ponto de partida para a ficção. Em nossa avaliação, o episódio se revela como uma forma do narrador não oferecer nenhuma concessão ao leitor. Em toda e qualquer narrativa, os fatos escabrosos são acompanhados da possibilidade de serem interpretados como fruto da imaginação do narrador. No caso em questão, inexiste essa possibilidade. Costumeiramente, quando o leitor considera que o narrador inseriu na narrativa um fato de suma gravidade, algo verdadeiramente chocante, ainda que se baseie em fatos reais, logo

procura e encontra um anestésico eficaz que lhe garanta o reconforto necessário. Ele está convencido de que a intenção era mesmo chocar e, por meio do choque, provocar uma reflexão. A menos que se trate de um documentário, ou uma reportagem, a idéia de que tudo não passa de invenção garante ao leitor a cômoda sensação do alívio. No caso do *Romance,* a condição é absolutamente diferente, pois ali é o fato real que dá início à ficção. A história de Quaderna tem como ponto de partida o evento condenado pela sociedade. A escolha de tal evento, portanto, tem como objetivo imediato não oferecer ao leitor nenhuma escapatória. Mais uma vez, nesse caso, é o autor implícito que se manifesta por meio do personagem principal, permitindo que se interprete o fato como forma de expressar o ressentimento contido, um gesto de vingança, talvez. Por outro lado, é possível entender tratar-se da demonstração de como se dá a construção da narrativa épica e mitológica. Desse modo, pode-se comparar o evento funesto da Pedra do Reino com os inúmeros fatos violentos que se escondem por detrás dos mitos clássicos descritos na literatura universal.

Se, de um lado, o ritual da Pedra do Reino pode ser associado à memória popular no que ela tem de fragmentário e incoerente, por outro lado, apresenta-se como um mosaico de imagens simbólicas que, no plano da alegoria, traduz o trágico universo das duas instâncias narrativas. Nesse caso, podemos dizer que o "Ritual" e a "culpa", sentimento tantas vezes externado pelo narrador, são os portais que permitem a transposição de uma condição à outra. Talvez fosse melhor dizer que se trata de áreas de intersecção entre duas realidades.

Vamos primeiramente tentar delimitar o significado da culpa dentro da narrativa. Quaderna admite sua culpa logo no início da narrativa, quando diz: "Escutem, pois, [...] minha terrível história de amor e culpa" (Suassuna, 2005, p. 35). E mais à frente, o mesmo Quaderna volta a referir-se à culpa, sentimento que o acompanha, como ele mesmo afirma, desde há muito tempo "surgida com o Sol do meu sangue", expressão que parece significar "desde que nasceu". Ele recorda: "Estava descoberto o meu grande crime, aquela culpa que eu vinha procurando ocultar tão cuidadosamente, desde que se iniciara o depoimento". (Suassuna, 2005, p. 457)

A culpa que ele sente, no entanto, nada tem a ver com fatos recentes: "Tive a sensação

de que há muito tempo eu pressentia uma acusação dessas, na minha vida" (Suassuna, 2005, p. 457).

Para ele, a culpa era o motivo real de sua angústia, e também de uma apreensão geral,

> muito mais antiga, [...] quando, sem motivo palpável algum, eu já me sentia culpado sem ninguém me acusar diretamente, sem que suspeita nenhuma de Juiz nenhum tivesse sido soprada a meu sangue, o qual, porém, já se sentia enfermo, infeccionado por uma culpa que me perseguia e me envenenava. (Suassuna, 2005, p. 457)

O que a narrativa nos mostra, por outro lado, é que Quaderna sempre foi um pacato cidadão, ainda que suas fantasias megalomaníacas o transportassem para uma realidade aparentemente agitada, fosse do ponto de vista político, fosse por causa de suas pseudo-aventuras "cavaleirescas e bandeirosas". Mas então de onde vem a culpa? Qual a razão dela se manifestar em quem, em princípio, não tem qualquer motivo para alimentá-la?

Nossa opinião é de que a culpa a que se refere Quaderna, como afirmamos em outro momento dessa tese, diz respeito à outra instância narradora. E aqui o trágico encontra o complemento que faltava para elencar as características que Aristóteles arrola como essenciais para a definição do gênero. Quaderna é o personagem que representa uma coletividade, é o herói astuto que na vivência de sua saga epopéica encontra a queda e sucumbe. O desfecho de sua queda, no entanto, só pode ser aceito se pensarmos que Quaderna assume uma culpa que não é sua, mas da outra instância narrativa. Ele é, na verdade, o porta-voz do sentimento de culpa que oprime o seu "duplo'. Essa é a razão porque entendemos que a culpa é um ponto de intersecção entre as duas instâncias narrativas.

O ritual, por sua vez, também se apresenta como passagem entre duas realidades, em razão, em primeiro lugar, de que sua escolha atende ao interesse de servir de oposição aos nobres sentimentos de que possa valer-se o leitor. Além disso, ele é o outro aspecto da cultura popular que resulta da diversidade e da mistura de fragmentos de culturas originárias de inúmeros momentos da História.

Vamos tentar entender essa complexa manifestação da memória popular, no que ela tem de místico e violento. Em primeiro lugar, temos a figura de João Ferreira que se assume

como profeta e líder espiritual de um grupo de "crentes". É no interior de uma caverna que ele recebe em sonho as visitas do falecido rei Dom Sebastião, uma curiosa semelhança com a experiência mística de profetas do Velho Testamento, que recebem a palavra de Deus no interior de cavernas ou em sonhos. A degola do pai, o primeiro a aceitar o sacrifício, acreditando na ressurreição. A morte do pai – o parricídio – é outro evento recorrente nas narrativas mitológicas. Na mitologia grega é somente após a morte de diversas figuras paternas que tem início o ciclo de domínio de Zeus. À morte do pai segue-se o banquete em que ele, o pai, é devorado pelos filhos (e de forma simbólica, na atualização do mito). Joseph Campbell lembra que o mito do parricídio está presente em diversos rituais contemporâneos que simbolicamente, e com o sentido original apenas esgotado, ainda são praticados pela Igreja como, por exemplo, no ritual da comunhão. (Campbell, 2006)

O mito da ressurreição também colabora para a formação do ritual da Pedra do Reino. Além desses, a que nos referimos, ainda aparece o mito do retorno de Dom Sebastião, a descrição do filho que repreende o pai pela decisão de sacrificá-lo e, finalmente, o sangue como elemento de religação entre os dois mundos: o presente e o sobrenatural. Nenhum desses rituais, no entanto, guarda qualquer resquício com os processos ritualísticos primitivos e originais. Na realidade, o que vemos na descrição do que ocorre na Pedra do Reino é um amontoado de crenças sem nenhum lastro, sem nenhum vínculo com as forças da natureza que seriam, no imaginário coletivo, a manifestação das divindades formadoras da comunidade. O que vemos ali, nada mais é do que a soma de crenças sem qualquer fundamento sacramental. São fragmentos de experiências religiosas que permaneceram na memória e se fundiram gerando uma distorção dos princípios que as fundamentam.

De qualquer forma, vale ressaltar que o ritual da Pedra do Reino funciona como um mosaico simbólico, uma reunião de elementos que servem como alegoria e traduzem de maneira sintética o sofrimento vivido pelas duas instâncias narrativas. Quaderna tem no sacrifício da Pedra do Reino a sua origem ancestral. Ao consagrar-se rei do Reino da Pedra, nosso herói passa pelo ritual de iniciação que permitirá a sincronia de sua história pessoal com a saga familiar e, num contexto mais amplo, com o próprio roteiro civilizacional. Por outro lado, o altar formado por duas rochas verticais não deixa de simbolizar a sucessão dinástica. Nesse ponto, as duas pedras no plano simbólico alcançam as duas instâncias narrativas e

traduzem a superação da figura paterna, o nascimento do sujeito e a libertação da *prisão*, ainda que, na narrativa, a prisão venha a se dar posteriormente. A sagração de Quaderna é um processo iniciático e vem a representar, no plano simbólico, a elevação de sua condição de objeto do mundo a senhor de seu próprio destino. Nasce o poeta e tem início a produção da *romança sertaneja*. Estamos tratando do personagem Quaderna, mas bem poderíamos aqui estar nos referindo à experiência do próprio Poeta que atua por sobre os ombros do protagonista e que reforça, dessa maneira, a superação de seu drama particular.

> Assim, não admira que eu me aproximasse agora da Pedra do Reino com o coração galopando, uma vez que vinha com uma Onça que eu mesmo matara e chegando para perto das pedras mais fatídicas e gloriosas do mundo. Os arredores do Castelo do meu sangue real e quadernesco mostravam, pouco a pouco, uma brutalidade amaldiçoada, inescrupulosa, cruel, desafiadora. Aquele anfiteatro antigo e bruto parecia exigir que eu misturasse meu sangue às pedras, para ver se, assim, ao mesmo tempo que recebia algo de pétreo nele, comunicava àqueles rochedos alguma coisa de humano, decifrando o enigma e desencantando o tesouro que me espreitava de dentro deles. (Suassuna, 2005, p. 146)

Tal superação, no entanto, passa pelo reconhecimento da vacuidade do trono, pela confirmação da morte da autoridade suprema de quem anteriormente detinha o poder e pela morte simbólica do pai:

> Fiquei, assim, apavorado e fulminado, por descender do sangue ferreiral-e-quadernesco, carregado com tantos crimes! Só depois, aos poucos, unindo aqui e ali uma ou outra idéia que Samuel, Clemente e outros me forneciam, é que fui entendendo melhor as coisas e descobrindo que podia, mesmo, transformar em motivo de honras, monarquias e cavalarias gloriosas, aquilo que meu Pai escondia como mancha e estigma do sangue real dos Quadernas. (Suassuna, 2005, p. 64)

A construção da identidade, a passagem do indivíduo de uma condição a outra, de transição para sua 'maioridade emocional', resulta da aceitação dos aspectos contraditórios da natureza humana, e implica compreender o mal como intrínseco a essa natureza:

> Não pude deixar de refletir de novo, dizendo-me que, se o fato de matar Deus tinha tornado os homens divinos, o de me originar de uma família de Reis, assassinos de Reis, era a maior prova da minha realeza. (Suassuna, 2005, p. 65)

Processo semelhante é experimentado pelo personagem Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, quando o protagonista se afasta do grupo para selar um pacto com o Diabo, o que se dá durante toda uma noite. No dia seguinte, o que vemos é um Riobaldo cheio de autoridade, ágil e espirituoso, pronto para assumir o comando da sua tropa de cangaceiros. A dúvida que se instaura em seu espírito, a partir de então, jamais será sanada. O narrador nunca terá certeza sobre se o poder adquirido, a estranha força de pensamento que ele passa a demonstrar desde então, foi inoculada pelo Demônio ou se a raiz da maldade (que pode ser interpretada como malícia, coragem e destreza) já não residia em seu interior desde sempre.

Ao incorporar como sua a violência ocorrida no altar de sacrifícios, Quaderna, à semelhança de Riobaldo, passa a ser o protagonista não mais de sua história pessoal, mas o representante de um universo comunitário: no caso de Riobaldo, a liderança da tropa de cangaceiros, e no caso de Quaderna, a de um movimento sebastianista com a conseqüente construção da narrativa epopéica. Enquanto o protagonista da obra de Guimarães Rosa entende estar lidando com o demônio, Quaderna, por seu turno, assume-se como elo entre a violência ancestral, execrável, e a aspiração espiritual pela sublimação da violência em seu oposto que é a poesia. O Demo para Riobaldo é uma aparente força externa, uma entidade que o visitaria, enquanto para Quaderna a representação do mal está em seu sangue e, portanto, no mais profundo de seu ser e de sua história; tomando o narrador como representação alegórica da memória coletiva, poderíamos compreender essa violência como o mal essencial, primordial, que fundamenta a História e é a base sobre a qual se edifica a civilização.

> Então tomei coragem. Ergui-me, atei ao pescoço, jogando-o para as costas, o Manto real, subi à Pedra dos Sacrifícios onde fora degolada a Princesa Isabel, coloquei a Coroa sobre a cabeça e fiquei um momento, com o Cetro na mão direita e o Báculo na esquerda, de pé, na posição em que Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, aparece na gravura do Padre.
>
> […]
>
> Olhava o Sertão batido de sol, as pedras faiscando, os catolezeiros gemendo na ventania quente, os cactos espinhosos, o chão pedreguento. Comecei a pronunciar as palavras sacramentais. De repente, senti aumentar, de modo insuportável, a terrível sede que já vinha sentindo. Em algum lugar, ali perto, escancarou-se a boca-de-fornalha do Sertão, o

> bafo ardente e felino me crestou. Uma espécie de oura começou a girar, esquentar e encantar meu juízo, meu sangue a estremecer pelo terror sagrado e epilético, num ridimunho de glória, inferno e realeza. Rangi os dentes: "Vou morrer! Ninguém pode ir tão longe e tão alto!" Mas reagi e me mantive firme, pronunciando até o fim as palavras da "Pedra Cristalina", até que senti que meus lombos tinham sido consagrados e minha fronte definitivamente selada com o Régio Selo de Deus! (Suassuna, 2005, p. 151)

Com a consumação do ritual que o consagra, Quaderna passa a ser então o senhor absoluto de si mesmo. A partir desse momento, a consciência de Quaderna se voltará para o mundo superior. Ele estará livre da "cadeia" que o prendia até então. Reconstituído o reino interior, ele agora ocupa o lugar que, por direito, pertencera a seu pai (o trono vazio e a coroa manchada de sangue). Encerra-se o ritual com o sacrifício simbólico da autoridade paterna subjacente:

> Pronto! Agora, a fuga não era mais possível. Por mais mesquinho que eu me mostrasse daí por diante em relação à Coroa do Divino, o impulso para o alto fora definitivo. Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei e profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil. (Suassuna, 2005, p. 151)

Quaderna refere-se ao banho de sangue ocorrido na Pedra do Reino, no século 19, como o princípio de uma revolução que teria início com o massacre, mas passaria, a seguir, ao extermínio de todos os poderosos, à conseqüente divisão das terras e à formação de um exército para proteger os novos senhores do sertão. As duas torres são assim uma espécie de marcos para a revolução social e, num outro sentido, para a auto-superação. Ao optar, no entanto, pelo castelo da poesia, Quaderna abre mão do reino material e objetivo relacionado ao poder e à política. O sangue derramado sobre as duas torres alcança o sentido da vida e da memória e interliga a realidade e o sonho, o coletivo e o individual, o passado e o futuro, a violência e o afeto, a prisão e a liberdade.

É a consciência dos extremos que permite ao "poeta oculto" libertar-se da prisão que o

imobilizava. Agindo em consonância com o aspecto circular da narrativa, o trágico, decadente e humilhado Quaderna fenece na cadeia, enquanto um novo herói renasce. Semelhante ao herói grego, conhecedor da própria violência, que sobreviveu a ela depois de cumpridos seus doze trabalhos (eterno recomeçar desde o ponto de partida), e que, após ter suplantada a sua condição de escravo, ele está pronto para assumir seu lugar no Olimpo.

Vale pensarmos aqui que a forma que melhor define a narrativa não é a circular, mas a espiral, porque na medida em que a narrativa avança, ocorre um distanciamento crescente entre o protagonista que inicia a narrativa e o que chega ao final, quando deveria acontecer o contrário.

> Por trás da permanência de aspectos estruturais e substanciais do trágico, talvez esteja, ao lado das crises que convulsionaram os momentos históricos geradores dos conflitos, o espanto que causa ao homem a sua própria violência.
>
> […]
>
> O trágico nasce do conflito entre ethos (caráter) e dáimon (a força, o gênio mau). Para sua concretização, necessita dos planos divino e humano, sendo que a personagem trágica vive o conflito de duas ordens diferentes: a do passado mítico, cheio de um poder religioso, e a do presente, onde é um cidadão como qualquer outro, sujeito ao veredicto de um tribunal. (Costa y Remédios, 1988, p.51-52)

Pode-se inferir dos trechos acima, que o personagem trágico é submetido a dois julgamentos simultâneos: o seu próprio e o da comunidade à qual pertence. Quaderna é o que sucumbiu à pena imposta, é o que permanece na cadeia, enquanto o seu "duplo" liberta-se.

> A essência da tragédia moderna é o processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral da auto-interrogação trágica na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói revelada, principalmente para ele próprio. A recompensa pelo grande momento da realização do destino trágico é a autoconsciência e a auto-realização. (Costa y Remédios, 1988, p. 39)

Conclusão

O propósito que sustentou nossa tese, desde que demos início à pesquisa, foi o de mostrar que o universo poético de Ariano Suassuna está presente de forma contundente em seu *Romance*. Mesmo ele tendo sido objeto de inúmeras dissertações e teses, sentimos que havia uma área ainda pouco explorada nas diversas leituras realizadas. Alguns autores, dentre os quais citaria Carlos Newton Júnior, interessaram-se pelo mesmo texto, mas sua pesquisa concentrou-se na análise da obra poética de Suassuna como um todo, detendo-se em apenas algumas passagens do *Romance*. Outros, como Idelette Muzart, interessaram-se pela heráldica como manifestação arquetípica e pela ambientação medieval da narrativa. Outros ainda, pelos aspectos armoriais, aqueles que sustentam o conceito estético aplicado pelo autor ao *Romance*, mas também a outras formas de linguagem estudadas por Suassuna (que é, afinal, um artista afinado com variadas formas de expressão artística, como a música, o entalhe em madeira, o mosaico, as artes gráficas e múltiplas formas de manifestação da memória popular), nesse caso, mais uma vez, não se restringindo ao *Romance*, mas enveredando pelas outras obras do autor. Há também aqueles pesquisadores, entre os quais citamos Lígia Vassallo, que aproximaram o sertão de Suassuna da era medieval, com ênfase na sua dramaturgia.

Apesar dessas diversas pesquisas sobre a obra de Suassuna, faltava uma que ressaltasse a genialidade do artista, tal como manifesta em seu *Romance*. O livro embora exaltado por grandes nomes de nossa crítica, parece despertar receios no meio acadêmico, que se mostra em alguns casos reticente quanto à utilização pelo autor de um episódio que choca a opinião pública quando lembrado. Ao lado disso, percebe-se um certo embaraço de boa parte da mídia quanto aos posicionamentos do autor e sua visão da política e da realidade social em nosso país.

Nosso objetivo com a presente pesquisa foi, dentro desse quadro, estudar a obra de Suassuna, ressaltando sua dimensão literária e buscando oferecer uma possibilidade de leitura que trouxesse a obra para mais perto do leitor comum, que por desconhecimento, deixa de apreciar essa que consideramos uma obra-prima de criatividade, talento e autenticidade – dentro do que historicamente é associado aos romances desde que surgiram: o seu matiz

sempre inovador, seja na concepção de sua estrutura, seja na abordagem dos temas. Assim, o *Romance* de Suassuna nada fica a dever às grandes obras que aceitaram o desafio de inovar e ultrapassar os limites de seu tempo. Ariano realizou seu romance, dando dimensão filosófica ao elemento prosaico originário da cultura popular, fruto, por sua vez, da memória sem tempo do sertão.

Resgatar essa dimensão narrativa implicou, por seu turno, enxergar na obra duas dimensões que se articulam colocando-se lado a lado, chegando mesmo, muitas vezes, a se confundir. Uma delas é pertencente e representante do território do narrador, enquanto a outra traduz poeticamente o universo do autor implícito.

Uma vez que lemos a obra como uma narrativa que mescla o elemento histórico ao drama pessoal, descobrimos ali as três vertentes, ou os três sustentáculos sobre os quais se apóia a narrativa: o épico, o trágico e o alegórico. Pelo viés da epopéia, procuramos demonstrar que a história da Paraíba, pelo olhar de Quaderna, que não se restringe à evolução dos fatos históricos, começa muito tempo antes da ocupação dos territórios indígenas do Brasil. Na realidade, a História observada pelos olhos do protagonista toma por base o romanceiro popular do Nordeste, cujas raízes atravessam o Atlântico e buscam no terreno acidentado da Península Ibérica a seiva e os nutrientes que a sustentam. Se ali, naquele território também isolado, onde se fundiram diversas culturas milenares, somando valores e pensares, a memória popular gerou crenças e costumes próprios, ao tocar nosso solo nacional o resultado não foi diferente. Só que aqui, além das civilizações conhecidas da Europa - judeus, mouros, cristãos-velhos e cristãos novos e suas religiões e hábitos culturais -, houve o acréscimo de outros povos também de tradição milenar - a civilização indígena e a africana. Dessa mistura de valores, crenças e costumes nasce a memória popular sertaneja expressa na arte, música, religiosidade, dança e poesia – enfim, a cultura tão valorizada por Suassuna.

A epopéia presente na narrativa, por seu lado, deságua no trágico ano de 1930 que marcou, para a Paraíba, o fim de uma tradição baseada no poder das oligarquias rurais, que gozavam até então de absoluta autonomia em relação aos poderes instituídos local e nacionalmente. A luta para submeter os barões do interior às leis do Estado resultou em uma guerra fratricida que vitimou alguns dos mais expressivos representantes políticos daquela região, entre os quais João Pessoa, então candidato derrotado na chapa encabeçada por

Getúlio Vargas e governador da Paraíba, e o próprio pai do escritor, o deputado federal João Suassuna, morto a tiros na Capital Federal. O ano de 1930 marca, portanto, o fim de uma condição centenária da chamada civilização do couro – em que os senhores rurais viviam como no tempo da monarquia, como componentes da aristocracia rural e assim, portanto, como reis, barões e fidalgos. A epopéia não é narrada linearmente e seu desfecho relaciona-se de modo indireto com a prisão e a tragédia de nosso protagonista.

Dessa forma, a tragédia implícita e a natureza circular e abissal da narrativa nos permitiram enveredar pelo corredor alegórico e poético presente na obra. Analisando a maneira como se constitui o *Romance*, considerando os diferentes gêneros, os mais evidentes, percebemos que, opostamente à noção de que seriam paralelos, eles são, na realidade, confluentes. O tema subjacente é o da superação da autoridade ancestral, a realização da sucessão dinástica, que, no plano simbólico, é representado pelas duas torres que evidenciam o vigor e a potência masculina – a sucessão paterlinear.

Do ponto de vista social, a obra não deixa de manifestar-se contra a intolerância e o preconceito. A presença do Corregedor representa a visão crítica e policialesca do país urbano e litorâneo a respeito da nação sertaneja. Ao pedir clemência, o uivo do animal ferido se faz ouvir do fundo da cela sombria onde se encontra Quaderna – cadeia que é simultaneamente física (quando consideramos a natureza humana do personagem) e simbólica (quando o vemos como alegoria e representação da memória e da nação sertanejas).

Em nossa pesquisa, procuramos enfatizar o viés alegórico e poético, chegando mesmo a classificar o *Romance* como um poema não composto em versos, mas com imagens que permitem observar a sobreposição de duas realidades e perceber que a história evolui em dois sentidos: do passado até o momento presente e do presente para o futuro. Com isso, o roteiro iniciado num passado remoto tem como resultado a narrativa epopéica, enquanto aquele que se dá do presente em direção ao futuro revela, pelo uso de imagens alegóricas, o drama existencial do 'duplo' de Quaderna – o ente que fala por cima de seus ombros, na definição de Todorov.

A percepção de tais aspectos da obra, por sua vez, nos afastam da compreensão da obra de Suassuna como mais uma narrativa regionalista de temática relacionada aos aspectos

peculiares de uma região geográfica particular, para inseri-la no âmbito das produções de caráter universal e a proposição da autotransformação por meio da arte e do pensamento e da experiência estética.

Por esse motivo, nossa pesquisa trilhou um caminho diferente dos que até então haviam sido considerados. No que diz respeito ao escritor Ariano Suassuna, procuramos nos concentrar em sua prosa, sem a pretensão de estender nossa leitura para outros gêneros em que o autor se consagrou em sua carreira como autor, seja como poeta, como artista plástico, ou como dramaturgo. E foi ali, na prosa, que buscamos identificar o universo poético, religioso e místico do artista.

Em relação ao *Romance*, buscamos um caminho alternativo, deixando de lado os aspectos picarescos da obra e dos personagens, as referências elogiosas aos cangaceiros e a busca de semelhanças entre o sertão e a Europa Medieval, fosse em sua estrutura de poder, fosse pela comparação dos elementos heráldicos, a não ser quando o discurso era analisado tendo em vista a construção nacional, ou seja, quando Quaderna exalta a situação histórica e antropológica do sertão em seu processo de auto-afirmação abortado pela revolução de 1930.

Em nossa tentativa de encontrar um sentido para a expressão armorial utilizada pelo autor no subtítulo do *Romance*, percebemos uma íntima relação entre esta e o sebastianismo de Quaderna, sua religião católico-sertaneja e seu ideário estético. Vimos também que a ressurreição é tema recorrente, seja na história retratada por Quaderna, seja na compreensão de que o protagonista - ou seria melhor dizer os protagonistas? - vive um processo semelhante do ponto de vista de sua auto-superação, ilustrada na narrativa pela sua entronização no Reino Encantado.

O *Romance* se reveste assim de um caráter de grande sofisticação e de um elaborado e minucioso detalhismo que só se justifica pelo tempo que levou para ser produzido: doze anos de incansável elaboração.

Defendemos que, se por um lado, a obra encontra-se inconclusa em razão de faltar a descrição do momento em que Quaderna foi preso, por outro lado, considerando o aspecto poético-alegórico que evidencia a presença de um segundo agente na construção do discurso

simbólico, inexiste qualquer lacuna. Nesse viés alternativo, o que pretendemos foi mostrar a saída estética como meio de superar o drama pessoal e o elemento trágico que "amarram" o potencial criativo individual, fazendo com que o sujeito se veja como vítima de uma conspiração divina e transcendente, além de padecer da humilhação e da intolerância promovidas pela divisão do território nacional em duas realidades distintas e contraditórias.

A mensagem subjacente procura defender a autonomia regional e a força criativa das pessoas simples, despojadas de recursos materiais. A memória popular é, nesse sentido, um acervo inesgotável de matéria-prima para a produção artística, pois sua conformação anti-histórica permite que dentro do universo mítico diferentes tempos e valores se combinem metamorfoseando personagens e reconstruindo, dentro de uma lógica peculiar e, até certo ponto, infantil, quase como uma teia, as inúmeras formas de expressão estética.

Para concluir, ressaltamos que a narrativa de Suassuna deve ser recebida como um dos grandes momentos de nossa produção literária, entrevendo ali uma obra-prima de caráter poético que demonstra a complexidade criativa que pode ser alcançada por um artista quando ele reúne as necessárias condições, nem sempre alheias à dor e ao sofrimento, para elaborar sua linguagem e com isso traduzir seu universo íntimo. Prova também as infinitas possibilidades do romance enquanto gênero literário talhado para a inovação e para o desafio às normas estéticas.

Suassuna cumpriu, assim, o compromisso assumido, antes de tudo, consigo mesmo de resolver seus conflitos íntimos de modo a ilustrar materialmente os conceitos estéticos que define com o termo "armorial". Seu romance apresenta, de maneira inequívoca, o significado da expressão ressurreição, representada pelo sebastianismo e manifesta sob diversas formas, dentre as quais destacamos o resultado final que é o próprio romance, tanto o que está sendo gerado nas páginas do livro pelo protagonista Quaderna, quanto aquele que chega às mãos do leitor. Na geografia sebastianista de Ariano Suassuna, nós leitores também estamos presentes não só na medida em que a experiência do escritor serve de exemplo de método criativo, mas também porque somos o elo imaginário e necessário para a integração dos dois universos: o ficcional (que confirma a condição de Quaderna, enquanto artista) e o real (conhecendo a intimidade de quem esteve no olho do furacão num dos momentos mais conturbados da nossa história).

É preciso, entretanto, conhecer os meandros sutis da narrativa e a presente tese teve a realização desse anseio como seu principal objetivo. Nossa expectativa é de que ela sirva para despertar ainda mais o interesse dos leitores pelo *Romance*, um marco da produção literária nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, J. de. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, franceses e judeus – três presenças no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2001.

COSTA, Lígia Militz e REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia – estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial; Emecê Editores, 2003.
_____ *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.

GRESPAN, Jorge. *Revolução francesa e Iluminismo*. São Paulo: Editora Contexto, 2003

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HERMANN, Jacqueline. *No reino do desejado*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

KAYSERLING, Meyer. *História dos judeus em Portugal*. São Paulo: Pioneira, 1971.

MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
_____. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 2002.
_____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Círculo do Livro, s/ data.

OLIVEIRA, Maria Lúcia de. *Rebeldia e identidade – estudo psicanalítico sobre uma contradição aparente.* Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: 1992.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIRENNE, Henri. *Mahomet et Charlemagne*. Paris: Presses Universitaires, 2005.

POLIAKOV, Léon. *De Maomé aos marranos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
_____. *De Cristo aos judeus da corte*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PUNTONI, P. *A guerra dos bárbaros*. São Paulo: Hucitec, 2002.

QUADROS, A. (Org.) *Obra em prosa de Fernando Pessoa – Portugal, sebastianismo e Quinto Império*. Prefácio, introduções e notas de A. Quadros. Mira-Sintra: Publicações Europa-América,

1986.

SANTOS, Idelette M. F. *Uma epopéia do sertão,* in: História do rei degolado ao sol da onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
_____. *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
_____. O rei degolado ao sol da onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução de Alice K. Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas, a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Edunesp, 1999.

OBRAS CONSULTADAS

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

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

ALFRED, William (Trad.). *Beowulf*, in: Medieval Epics. New York: Random House, s/d.

ALVAR, C. e ALVAR, M. *Épica medieval española*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

APPEL, M.B e GOETTEMS, M. B (Org.). *As formas do épico – da epopéia sânscrita à telenovela.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ATIENZA Y NAVAJAS, J. de. *Heráldica*. Barcelona: Labro, 1989.

BASCHET, J. *A civilização feudal – do ano mil à colonização da América*, com Prefácio de Jacques Le Goff. São Paulo: Globo, 2006.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*, Prefácio de Jacques Le Goff. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (n. 10). *Ariano Suassuna*. Instituto Moreira Salles, 2000.

CAILLOIS, R. *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, 1988

CAMPBELL, Joseph. *O poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 2006.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: 2006
_____. *A educação pela noite e outros escritos*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
_____. *A personagem de ficção* (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *La philosofie des formes symbóliques*. Paris: Les Editions de Minuit, 1988.

CAVALLO, G. e CHARTIER, R. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1999.

CERVANTES, M. *Dom Quixote*, Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHOCANO, D. M. *O jaguar e a religião nas culturas andinas e amazônicas, in Os tesouros do senhor de Sipán.* São Paulo: Pinacoteca, 2006.

DUMEZIL, G. *Do mito ao romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
_____. *Mythe et epopée*. Paris: Editions Gallimard, 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
_____. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: Edições Cosmos, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel*. São Paulo: Hucitec, 1979.

FIGUEIREDO, F. *A luta pela expressão – prolegômenos para uma filosofia da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRANCO Jr., H. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: EDUCP, 1996.

GÁRATE, M. V. *Civilização e barbárie n´Os Sertões – entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

GUIDARINI, M. *Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ateniense, 1992.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: EDUNESP, 1990.

HINTERHAÜSER, H. *Fin de siglo, figuras y mitos*. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HOUSTON, J. *O herói e a deusa*. Rio de janeiro: Bertrand, 1996.

JABOUILLE, V. *Do mythos ao mito – uma introdução à problemática da mitologia*. Lisboa:Edições Cosmos, 1993.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

LEAL-MACBRIDE, M. O. *Narrativas e narradores em A Pedra do Reino: estruturas e perspectivas cambiantes*. Nova York: Peter Lang Publishing, 1989.

LIMA, Luís Costa (Sel.). *A literatura e o leitor, textos de estética da recepção*. Tradução e introdução de Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACHADO, José Pedro. *Factos, pessoas e livros*. Lisboa: Livraria Portugal, 1971.

MARINHEIRO, E. *A intertextualidade das formas simples (aplicada ao Romance d´A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna).*Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

MATOS, G. C. *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Juiz de Fora: Esdeva, 1988.

MERWIN, W.S. *The song of Roland*, in: Medieval Epics. New York: Random House, s/d.
_____. *The poem of Cid* in: Medieval Epics. New York: Random House, s/d.

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

MIELIETINSKI, E. M.. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MORAES, M T. D. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Recife: UFPE/Editora Universitária, 2000.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

MUSTARD, H. M. *The Nibelungelied*, in: Medieval Epics. New York: Random House, Inc., s/d.

NEWTON Jr., Carlos. *O circo da Onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna.* Recife: Artelivro, 2000.

_____. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: UFPE/Editora Universitária, 1999.

OTT, C. F. *Vestígios da cultura indígena no sertão da Bahia*. Salvador: Secret. Ed. E Saúde, 1945.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
_____.*Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PESSOA, F. *Portugal, sebastianismo e quinto império*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1986.

PIERONI, Geraldo. *Banidos – a Inquisição e a lista dos cristãos-novos condenados a viver no Brasil.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

PUNTONI, P. *A guerra dos bárbaros*. São Paulo: HUCITEC, 2002.

RIBEIRO, Darci. *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa.* São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SERRÃO, J. *Do sebastianismo ao socialismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Rio de janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1993.

STÖRIG, Hans Joachim. *A aventura das línguas*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1980.

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

VIRGILIO. *Eneida*, trad: Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

WANDERLEI, V e MENEZES, E. *Viagem ao sertão brasileiro: leitura geo-sócio-antropológica de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, enigme*. Paris: Editions du Seuil, 1975.