

TEREZA PEREIRA DO CARMO

JOGANDO COM OS CLÁSSICOS NO
*ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO
SANGUE DO VAI-E-VOLTA*

Belo Horizonte
2014
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

Tereza Pereira do Carmo

JOGANDO COM OS CLÁSSICOS NO
*ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO
SANGUE DO VAI-E-VOLTA*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Belo Horizonte
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S939r.Yc-j Carmo, Tereza Pereira do.
Jogando com os clássicos no Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta [manuscrito] / Tereza Pereira do Carmo. – 2014.
189 f., enc.

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 180-189.

1. Suassuna, Ariano, 1927-2014. – Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Literatura brasileira – Influências gregas – Teses. 4. Literatura brasileira – Influências latinas – Teses. 5. Édipo (Mitologia grega) – Teses. 6. Intertextualidade – Teses. I. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.341

DEDICATÓRIA

À minha mãe Joana que decidiu que seus
filhos seriam alfabetizados.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela confiança, pelo incentivo e pelo amor incondicional com o qual me cercam: Pai (*in memoriam*), mãe, irmãos, sobrinhos, tios e primos, *gratias!*

À minha orientadora, a quem muito admiro, professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, pelo acompanhamento teórico, pelo sorriso, pela bondade sem limites, pela amizade e generosidade e pelo companheirismo que sempre me ofereceu, desde a graduação. Agradeço pela leitura cuidadosa de meu texto e pela indicação das inúmeras bibliografias. Acima de tudo, agradeço por ensinar deleitando, por imprimir em mim o gosto por ensinar e o desejo de deleitar a quem ensino.

Agradeço, ainda, a meu amor Eustáquio, que apareceu em minha vida como um facho de luz. Seu companheirismo e cuidado para comigo e com minha vida deram-me força na reta final da composição desta tese, a ele só posso dizer muito obrigado, com todo meu coração!

Aos professores Jacyntho Brandão, Marcos Rogério, Sandra Bianchet e Rosana Baptista, integrantes da banca de qualificação, pelas considerações precisas que fizeram sobre meu trabalho.

À Carlinda Nunez, Heloisa Penna, Jacyntho Brandão, João Batista, Marcos Rogério, Rosana Baptista, Sandra Bianchet por terem aceitado o convite para integrarem a banca do exame final. À Rosana, agradeço especialmente por ouvir, ouvir e ouvir, pelos inúmeros textos bibliográficos que emprestou e por, assim como minha orientadora Tereza Virgínia, entender o que eu queria antes de mim.

Às amigas de doutorado, Sonia Anjos e Carla Dameane, pela ajuda nas leituras, nas conversas e por dividir angústias próprias de uma tese.

À Ivanete Bernardino pela leitura atenta e animadora.

Aos meus afilhados Flávia Tamires, Dandara Esteves, André Coelho e às minhas crianças e adolescentes acólitos e coroinhas.

Aos amigos Rogério Lopes, Levindo Diniz, Ivone Esteves, Rosangela Grego, Maria Ribeiro, Luciene Lages, André Pereira, Isaac Ernesto, Andreia Marques, Luciene Soares e família, Wilma Carneiro, Virgínia Franco, Vera Andrade, Juliana Gayer e família, José Amarante, Zélia Gonçalves, Gilson Magno, pela amizade sincera, pelos múltiplos estímulos e pelo carinho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG e às suas

funcionárias, pela competência e gentileza.

Enfim, a todos que de alguma forma estiveram presentes neste momento tão especial de minha vida; ainda que não nomeados, estão em meu coração.

Dessa forma, fica registrado o meu reconhecimento. Eu, que ainda nada sei, sinto-me grata e agraciada pelas inúmeras companhias, pelos momentos agradáveis compartilhados com estas pessoas reais, pelo ser de papel Quaderna, que tanta companhia me fez, assim como, pelos nobres Senhores e pelas belas Damas de peitos brandos.

RESUMO

Nesta tese, buscamos desenvolver uma análise a partir do cotejamento entre as estratégias narrativas de intertextualidade da obra *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do escritor Ariano Suassuna, e alguns elementos da tradição clássica grega e latina, sobretudo aqueles presentes na epopeia e na tragédia, a saber, mitos, lugares poéticos, estruturas formais e temas. A partir do conceito de intertextualidade, o objetivo é mostrar que Suassuna dialoga com os clássicos, recuperando-os através do que podemos chamar de uma mestiçaria brasileira encarnada. O ponto de partida para a nossa análise será a consideração da presença do mito de Édipo na obra em questão e a observação da apropriação peculiar dele por Suassuna, criando, desse modo, uma mistura encantada que estabelece, segundo a personagem Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, um novo gênero literário: a epopeieta¹. Nesse novo formato, a proposta será utilizar-se de recursos de construção literária advindos de múltiplas fontes e que estão presentes, inclusive, na estética de autores antigos. Ao que nos parece, o projeto de escritura da obra visa à fundação de um reino. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, a personagem de Suassuna acima referida, torna-se um contador de história durante a narrativa – segundo um modelo amalgamado a partir do material homérico e também do trágico, percepção que, em nosso entender, não exclui de forma alguma os estudos já apontados pelos pesquisadores que realçam o medievalismo da obra, mas agrega sentido a esta nova abordagem –, ao relatar as aventuras e desventuras de sua vida e da condição humana. Assim, o enigma de crime e de sangue a ser desvendado parece requerer uma apropriação de um passado literário mais longínquo para a refundação da pedra fundamental do reino poético brasileiro.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Intertextualidade; Tradição Clássica; Tragédia; Epopeia; Romance; Epopeieta.

¹ “Epopeieta” é um neologismo criado por Suassuna para referir-se àquele que escreve um poema épico.

ABSTRACT

In this dissertation, we seek to develop from the analytical examination of the narrative strategies of intertextuality in the work *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, by Ariano Suassuna, and elements of Greek and Latin classical tradition, especially those present in epic and tragedy, namely, myths, poetic places, themes and formal structures. From the concept of intertextuality, the goal was to show that Suassuna dialogues with the classics, retrieving them through what we call an incarnate Brazilian intermixing. The starting point for our analysis was the consideration of the presence of the Oedipus myth in the work in question and observing the peculiar appropriation of it by Suassuna, creating thereby an enchanted mixture that establishes, according to the character Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, a new literary genre: the *epopeieta*². In this new format, the proposal is to use literary creating resources coming from multiple sources and present in the aesthetics of ancient authors. Apparently, the project of writing the work aims at founding a kingdom. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, the character mentioned before, becomes a storyteller during the narrative - according to an amalgamated model from the Homeric material, and also the tragic model; that, in our view, does not exclude the studies already pointed out by researchers that enhance the medievalism of the work, but adds meaning to this new approach - when reporting the adventures and misadventures of his life and the human condition. Thus, the puzzle of crime and blood to be solved seems to require an appropriation of a more distant literary past for the refounding of the cornerstone of the Brazilian poetic realm.

Key words: Ariano Suassuna, Intertextuality, Classic tradition, tragedy, epic poem, romance, *epopeieta*

² “Epopieta” is a neologism created by Suassuna which refers to the one who writes an epic poem.

RESUMEN

En esta tesis, se busca desarrollar a partir de la comparación analítica entre las estrategias de intertextualidad de la obra *Romance d'a pedra di reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, del escritor Ariano Suassuna, y de los elementos de la tradición clásica greca y latina, sobre todo aquellos que se encuentran presentes en la epopeya y en la tragedia, eso es, mitos, lugares poéticos, sus estructuras formales y sus temas. A partir del concepto de intertextualidad, el objetivo fue presentar que Suassuna establece un diálogo con los clásicos, recuperándolos a través de lo que podemos llamar de una mestizaría brasileña encarnada. El punto de partida para nuestro análisis fue la consideración de la presencia del mito de Edipo en la dicha obra y la observación de la apropiación peculiar de éste por Suassuna, creando, de ese modo, una mezcla encantada que establece, según la personaje Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, un nuevo género literario: la epopeyeta. En este nuevo formato, la propuesta será utilizarse de los estrategias que son propios de la construcción literaria, oriundas de múltiples fuentes y que están presentes, incluso, en la estética de autores antiguos. En nuestro modo de ver, el proyecto de la escritura de la obra constituye la fundación de un reino. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, el personaje de Suassuna, que ya hemos citado, se torna un contador de historia, durante la narrativa, según un modelo amalgamado a partir del material homérico y también de lo trágico. Eso, para nosotros, no excluye de forma alguna los estudios ya apuntados por los investigadores que resaltan el medievalismo de la obra, pero, añade sentido a esta nuevo enfoque –, al relatar las aventuras y desventuras de su vida y de la condición humana. De tal manera, el enigma del crimen y de la sangre a ser desvendado parece demandar una apropiación de un pasado lejano para la refundación de la piedra fundamental del reino poético brasileño.

Palabras-clave: Ariano Suassuna; Intertextualidad; Tradición Clásica; Tragedia; Epopeya; Romance; Epopeyeta.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

RESUMEN

A MODO DE INTRODUÇÃO: um pequeno cantar acadêmico..... 12

PARTE I

INTERTEXTUALIDADE E RECRIAÇÃO ENTRE GREGOS, LATINOS E BRASÍLICOS

Apresentação das inquietações que motivaram este trabalho 17

CAPÍTULO I – DIÁLOGOS TEÓRICOS DE BASE 17

1.1 A questão dos gêneros 34

1.1.1 A plasticidade do romance 37

1.2 A teoria do romance de Suassuna/Quaderna na perspectiva de Bakhtin 40

CAPÍTULO II – TEORIZAÇÃO FICCIONAL ACERCA DA EPOPEIA, DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO
N’A *PEDRA DO REINO* 50

2.1 A épica mestiça 51

2.2 Tragédia tupiniquim 59

CAPÍTULO III – UM ÉDIPPO E VÁRIAS VERSÕES: SÓFOCLES, SÊNECA E SUASSUNA 73

3.1 O Édipo grego, a fonte 76

3.2 O Édipo latino, uma primeira tradução 79

3.3 Dos textos-fonte à tradução brasileira..... 85

PARTE II

PRELÚDIO PARA A CONSTRUÇÃO DO REINO POÉTICO

CAPÍTULO IV – ARIANO SUASSUNA E A PEDRA DO REINO 89

CAPÍTULO V – A ODISSEIA SERTANEJA 98

CAPÍTULO VI – O ÉDIPPO SERTANEJO 102

CAPÍTULO VII – CENAS DE CEGAMENTO: DESPEDAÇAMENTO POR METONÍMIA 111

PARTE III

A FUNDAÇÃO DO REINO

CAPÍTULO VIII – AS METAMORFOSES DE QUADERNA	125
CAPÍTULO IX – A GÊNESE DA LITERATURA N’A <i>PEDRA DO REINO</i>	139
9.1 Diálogos com a literatura brasileira	143
CAPÍTULO X – QUADERNA, A MESTIÇARIA BRASILEIRA ENCARNADA: FUSÃO LITERÁRIA 155	
10.1 <i>A Pedra do Reino</i> entre mitos e heróis.....	163
10.1.1 O aedo.....	163
10.1.2 O criador de mitos	165
10.1.3 Suassuna criador de mitos	167
10.1.4 O criador de heróis	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180

A MODO DE INTRODUÇÃO:
UM PEQUENO CANTAR ACADÊMICO

Esta tese propõe identificar os elementos da literatura clássica presentes no *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* de Ariano Suassuna. Ao ingressar no ensino universitário, após a conclusão do mestrado em Estudos Clássicos, surgiu a oportunidade de trabalhar com a literatura brasileira em paralelo com a literatura clássica. O contato com vários textos teóricos e obras literárias comprovava o que, de forma intuitiva, já percebêramos: os ecos clássicos na cultura e na literatura brasileira. Desta maneira, fazia-se possível constituir uma analogia entre essa literatura e suas raízes greco-latinas.

No âmbito da literatura brasileira, a obra de Suassuna sobressaiu-se como fonte referencial para o estudo comparativo pretendido. Suas peças teatrais já eram nossas conhecidas e, ao ler os romances, notamos que ofereciam componentes relevantes para o rastreio de elementos da literatura clássica. A princípio, o mito de Édipo e, mais especificamente, a cegueira de Édipo – matéria que nos intriga desde a graduação – compreendeu o mote da busca em Suassuna. Sabemos que o tema da cegueira está presente nas mais diferentes tradições culturais e pode ser apresentado a partir de duas questões opostas: ou a cegueira conduz o sujeito a uma situação marginal, ou, ao contrário, o coloca em um posto acima dos demais, atribuindo-lhe a condição de sábio ou de um ser quase divino.

O que tudo isto tem a ver com a obra de Suassuna? O *Romance d'a Pedra do Reino e do príncipe do sangue do vai-e-volta* parece concentrar a ascendência literária de Suassuna, que apresenta um narrador, Quaderna, caracterizado por uma cegueira intermitente. O trato que Suassuna dá à cegueira foi o primeiro elemento que nos chamou a atenção para a presença dos clássicos, afinal, um dos 85 folhetos que constituem a obra possui o nome de *A Cegueira Epopeica*.

De fato, a cegueira é tema muito antigo. O germe da cegueira como índice da habilidade poética está presente não somente no mito do aedo Homero, mas também, sem dúvida, no mito do homem incestuoso e decifrador de enigmas teatralizado por Sófocles e Sêneca. Aliás, podemos mesmo dizer que a cegueira é um ponto que une a escrita de Homero, Sófocles, Sêneca e Suassuna.

A partir da percepção da cegueira, à primeira vista, como resquício dos clássicos, pouco a pouco, o *Romance da Pedra do Reino* vai desvelando suas raízes clássicas e descortinando, em sua narrativa, um novo retrato da realidade nordestina, protagonizada por um povo que reconta a sua história apoiando-se em componentes lendários salpicados de elementos clássicos.

Neste ponto, desconfie de minha percepção. Afinal, estaria a mesma viciada em identificar o clássico greco-latino no improvável? Insistir na leitura e na identificação de elementos clássicos no romance de Suassuna nos pareceu ainda assim uma postura merecedora de nossa atenção.

Não há como negar que Suassuna joga com os clássicos em sua obra. Em nossa tese, propomo-nos não apenas nos apoiar na constatação dessas presenças na obra e no papel fundamental que nela desempenham, mas também procederemos à exposição e observação dos elementos clássicos encontrados pelo autor e dos recursos que os tornam harmonizados no corpo da obra. A singularidade da obra de Suassuna é resultado das adaptações pelas quais passam esses elementos da tradição clássica com vistas a acomodar o projeto estético do autor. Por tudo isso, a tese central desse trabalho é que a obra de Suassuna congrega um abundante acervo de elementos clássicos.

Suassuna atravessa e aclimata a matéria clássica em seu texto sem sacrificar a originalidade de sua escrita. Na realização desse intento, destacamos, entre outros elementos, a personagem Quaderna, que, com autoridade, materializa um resíduo cultural clássico, lançando mão da imaginação para recriar, no Sertão, a partir de subsídios locais, um universo clássico revisitado. Para Quaderna, o “contar bem” uma história, utilizando-se de tais elementos, possibilita uma ascensão social.

Nossa tese, que tem no *Romance d’a pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* seu objeto de conferência, insere-se, por isso, nos estudos da Teoria da Literatura e da Literatura Comparada, uma vez que estabelece um diálogo entre os gêneros literários e o romance de Suassuna, atentando para sua atemporalidade. Optamos pelo viés comparatista como método de investigação por excelência, por nos interessarmos particularmente pelas formas distintas com as quais Suassuna trata os temas clássicos. Ao longo da obra, encontramos fórmulas, mitos, alusões e modelos dos clássicos greco-latinos, manifestos nem sempre de forma patente, mas sempre de forma coesa, refletindo a inspiração clássica. O diálogo intertextual que se apresenta nos é caro para o exame do texto de Suassuna, porque consente uma proficuidade interpretativa múltipla que permanece aberta. Considerando a

riqueza intertextual do romance de Suassuna, dividimos a nossa tese em três partes, subdivididas em dez capítulos.

Na primeira parte, apontamos para a intertextualidade e recriação entre gregos, latinos e brasílicos, tendo o capítulo I intitulado *Diálogos Teóricos de Base*, no qual apresentamos as questões que inicialmente nos inquietaram. Primeiramente, trabalhamos com o ponto de vista sobre a noção de intertextualidade desenvolvida por Kristeva, que vê o texto literário como uma “trama de amarrações”, como afirma Nitrini. Em seguida, ampliamos nossa busca com o auxílio de Genette, que apresenta o conceito de palimpsesto, segundo o qual um texto antigo pode ser dilatado e atualizado, tanto por imitação quanto por transformação, na escrita de um texto novo. Esse trançado de muitos fios é perceptível no romance de Suassuna, evidenciando o hibridismo de sua obra. Complementamos nossa reflexão com a teoria da adaptação, de Hutcheon e Sanders, e com a teoria da tradução, de Bassnet e Lefevere. Recobramos a ideia de Barthes, de acordo com a qual a analogia intertextual é explícita na adaptação, mostrando que o prazer do texto é prolongado pela adaptação. Ainda com base nesses diálogos teóricos, apresentamos Quaderna como a personagem em confluência, que ajunta, por fusão, vários gêneros literários para contar a sua história. Fizemos ainda um pequeno percurso sobre os gêneros literários, destacando a plasticidade do romance, e finalizamos o capítulo com o exame da teoria do romance defendida pelo par Quaderna/Suassuna e seu possível diálogo com a teoria do romance de Bakhtin.

No segundo capítulo, intitulado *Teorização ficcional acerca da epopeia, da tragédia e do trágico n’A Pedra do Reino*, abordamos o colóquio travado por Quaderna com múltiplos teóricos e autores, investido no formato de idealizador de uma obra, cujo propósito seria superar todos os seus precursores, sendo capaz de proporcionar-lhe o título de “Gênio da Raça”. Na trajetória teórica abalizada por ele, estão presentes o épico, a poesia dramática trágica e o trágico.

No terceiro capítulo, *Um Édipo e várias versões: Sófocles e Sêneca*, apresentamos o mito de Édipo, a começar por seus textos-fonte, o Édipo grego e sua primeira tradução, o Édipo latino; a proposta de tradução de Suassuna na criação de um Édipo brasileiro e a ocorrência do mito de Édipo n’*A Pedra do Reino*, quando se analisa a perpetuação e a metamorfose do mito de Édipo.

Na segunda parte da tese, temos um prelúdio para a construção do reino poético tal como idealizado na obra em questão, iniciado com o quarto capítulo, intitulado *Ariano Suassuna e a Pedra do Reino*, onde apresentamos o autor misturado à sua obra. No quinto

capítulo que compõe igualmente essa segunda parte, *A odisseia sertaneja*, analisamos a viagem realizada por Pedro Dinis Quaderna pelo Sertão e como se produz a iluminação e o autoconhecimento que motivaram a fundação de um reino. Abordamos, nesse capítulo, também a temática da viagem presente na epopeia clássica e como ela se dá n' *A Pedra do Reino*.

No sexto capítulo, intitulado *O Édipo sertanejo*, ampliamos a busca por um Édipo na literatura de Suassuna. O ponto de partida é a confluência que se processa em Quaderna através das várias misturas, proporcionadas pelas leituras diversas que, baralhadas pelo tempo, produzem um Édipo multifacetado. O sétimo capítulo, *Cenas de cegamento: despedaçamento por metonímia*, apresenta uma análise das cenas de cegamento em Sófocles, em Sêneca e em Suassuna, abonada pela analogia, similaridade ou pela probabilidade de agregação entre elas. As cenas de cegamento são construídas por imagens geradas por palavras, cores, movimento e sons. Diferenciam-se pelos objetos usados e pelos modos de cegamento. Temos, desse modo, um só mito compartilhado com resultados distintos.

Na terceira parte da tese, temos a fundação propriamente do reino, representada pelos três últimos capítulos. No oitavo, intitulado *As metamorfoses de Quaderna*, exploramos melhor o conceito de confluência³, que possibilita entendermos a mestiçagem, a oscilação e as transformações da personagem Quaderna, que é narrador, ator e diretor das histórias que conta. No nono capítulo, *A gênese da literatura n' A Pedra do Reino*, desenvolvemos a nossa pesquisa pautando os vários comentários sobre o que vem a ser a Pedra do Reino em uma série de estudos a respeito da obra de Suassuna, tais como os realizados por Marinheiro (1977), Micheletti (1983), Lemos (2007), Nunes (2010), Matos (1988) e Santos (1999). Arrolamos também, ainda neste capítulo, os diálogos com a literatura brasileira e as menções à tradição literária nacional, que alicerçam a construção dessa obra de Suassuna, e as modificações realizadas para que possam caber melhor na obra.

No décimo e último capítulo, *Quaderna, a mestiçaria brasileira encarnada: fusão literária*, apresentamos a síntese literária tendo como referência os recursos próprios da poética clássica empregados pelo autor. Destacamos também a ideia de fundo da obra de que a ficção é o meio seguro para se viver aventuras e se erigir um reino encantado. Na tentativa de harmonizar tendências, a opção de Quaderna pelo romance recupera a tradição clássica da

³ Conflar: do latim *conflare*, fundir, ajuntar por fusão, misturar, compor. São pertinentes também os seguintes significados para o verbo *conflare* (*cum, flo*): soprar juntamente, avivar pelo sopro, acender, excitar, maquirar e suscitar. FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. MEC/FAE, 1992. O conceito será discutido mais detalhadamente posteriormente.

epopeia, da lírica e do drama. Assim, apresentamos os aspectos que favorecem a construção literária de Quaderna, assim como o arcabouço proposto em seu projeto literário que tem o Sertão como base do Reino por onde sucederão história, guerras, mitos, guerreiros, enigmas e sobrenatural maravilhoso. As alterações que Suassuna faz no seu processo intertextual permitem que os textos-fonte se encaixem em sua obra, tornando-a, por essa via, multifacetada e atemporal.

PARTE I

INTERTEXTUALIDADE E RECRIAÇÃO ENTRE GREGOS, LATINOS E BRASÍLICOS

CAPÍTULO I

DIÁLOGOS TEÓRICOS DE BASE

*Apresentação das inquietações que
motivaram este trabalho*

Nesta seção, apresentaremos ao leitor, de forma breve, as questões que nos inquietaram no início dessa empreitada, a saber, que autores contribuiriam mais diretamente para iluminar o caminho que pretendíamos traçar; que teorias poderiam nortear nossas leituras, aquelas nas quais nos apoiáramos e aquelas outras que nos serviriam de inspiração; e, finalmente, a razão de nossas escolhas.

Quaderna, o protagonista da obra de Ariano Suassuna intitulada *Romance d' a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, se apresenta como um diascevesta, ou seja, um revisor e crítico de obras alheias que se "arvora", além disso, de colecionador de cantos/folhetins dos rapsodos gregos (SUASSUNA, 1972, p. 269). De acordo com o ponto de vista sustentado aqui, é um herdeiro da literatura clássica, percepção que amplia a herança medieval já comprovada por estudiosos tais como Santos (1999), Szesz (2007), Cardoso (2005), Oliveira (2009) e Pereira (2007).

Nossa abordagem preferencial de pesquisa situa-se no intercurso de quatro posturas básicas: o ponto de vista da intertextualidade (tomando como apoio Julia Kristeva, 1974⁴); o da teoria da recepção (tendo como referência Julie Sanders, 2006⁵); o dos estudos da literatura comparada (a partir de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, 1989⁶, e Antoine Compagnon, 2001⁷); e aquele outro que alia os estudos da literatura comparada aos estudos da tradução (Susan Bassnett, 1980⁸ e Gayatri Spivak, 1993⁹).

⁴ A primeira edição dessa obra é datada de 1969 pela editora du Seuil. Utilizamos a tradução de Lucia H. F. Ferraz publicada em 1974 pela editora Perspectiva.

⁵ 1ª edição, em língua inglesa, da Editora Routledge.

⁶ A primeira edição dessa obra é datada de 1988. Utilizamos a 2ª edição publicada em 1989 pelas edições 70.

⁷ A primeira edição dessa obra é datada de 1998 pela editora du Seuil. Utilizamos a tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, publicada em 2001 pela editora UFMG.

⁸ A primeira edição dessa obra é datada de 1980 pela editora Methuen. Utilizamos a tradução de V. C. de Figueiredo, publicada em 2003 pela editora da Fundação Calouste Gulbenkian.

⁹ A primeira edição dessa obra é datada de 1993, publicada pela editora Routledge.

As vantagens de recorrermos aos pressupostos da teorização inaugurada por Julia Kristeva são muitas. O conceito de intertextualidade aparece com essa estudiosa a partir de um alargamento dos conceitos de dialogismo e polifonia trabalhados anteriormente por Mikhail Bakhtin. Kristeva (1974, p. 64) afirma que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Neste sentido, conforme Sandra Nitrini (1998, p. 162) “o texto literário é uma rede de conexões”. A partir dessas duas acepções, percebe-se que o campo da Literatura Comparada – aqui entendido como uma etapa da pós-intertextualidade¹⁰ – é um campo fértil que admite definições e mais definições, rompendo as fronteiras temporais, geográficas e artísticas, sem, contudo, as anular.

Não se pode perder de vista, no entanto, que a intertextualidade é um fenômeno linguístico-discursivo, regido no âmbito textual e, assim sendo, é fato, buscamos mais que o diálogo entre os textos. Resolvendo este aspecto metodológico e desenvolvendo ainda mais os estudos de Kristeva, em ampliação, Gérard Genette (2005¹¹) apresenta o conceito de *palimpsesto*¹² e com ele atualiza a análise das relações textuais; tal processo vislumbra a construção de um texto novo a partir de um texto velho que, por sua vez, pode ser atualizado por transformação ou por imitação. Temos então a ideia de mais valia para uma literatura de segunda mão, pois, para o teórico, quem lê por último lê melhor e, quanto maior a bagagem cultural de um leitor, mais rica a sua possibilidade de reconhecer as múltiplas referências presentes no último texto. O conceito de Genette aplica-se tanto ao texto literário quanto ao texto crítico. Acrescente-se que, no nosso entender, ao datar sua escrita (13 de outubro de 1981), o estudioso parisiense parece querer marcar a transitoriedade da sua teoria, ou seja, parte-se do princípio de que ela é provisória e satisfaz o leitor naquele momento específico, afinal, novas teorias estão sempre a surgir e, sendo passageiras, atenderiam, cada uma, à demanda de seu tempo.

Os desdobramentos do conceito de intertextualidade podem ser percebidos na atualidade e não há necessariamente um acordo sobre o termo. David West (*apud* Patrícia Prata), por exemplo, faz sua crítica ao conceito mesmo proposto por Kristeva. Para West, a intertextualidade não possui uma base teórica que ajuda a compreender o texto (WEST *apud* PRATA, 2007, p. 27). No quesito “Estudos Clássicos”, ele é ainda mais radical: recomenda

¹⁰ Não é o fim da intertextualidade e sim o que vem após, isto é, a rede de conexões presente no texto literário que avança com os estudos da Literatura Comparada.

¹¹ A primeira edição dessa obra é datada de 1982 pela editora du Seuil. Utilizamos a tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, publicada em 2005 pela editora UFMG.

¹² Conforme afirma Bezerra (2007, p. 20) palimpsesto significa “raspado de novo”. Segundo o autor, é uma técnica para reutilização de manuscritos antigos em pergaminho.

que os estudantes joguem fora a teoria da semiótica francesa, pois, segundo o classicista, ela apresenta novos termos para velhas práticas (WEST *apud* PRATA, 2007, p. 27¹³). Para o pesquisador inglês, os estudiosos da literatura clássica, especialmente da latina, deveriam ater-se ao texto, isto é, lidar somente com as provas, pois as teorias não adicionariam nada. A ponderação traz implicações para nós, pois estaremos no entre-lugar¹⁴ dos estudos clássicos (greco-latino) e dos estudos da literatura brasileira contemporânea. Neste caso, entendemos por “entre-lugar” uma forma possível de constituição de territórios e formas de pertencimento. Se desconsiderarmos a teoria e ficarmos somente com o texto literário estaríamos sempre à sombra do mestre quando, ao contrário, o que encontramos na obra de Suassuna é um múltiplo refazer de tradições.

Seja como for, admitimos que uma proposta teórica somente não basta para a abordagem de uma obra de arte. Além disso, e em contrapartida, Don Fowler afirma que os classicistas vêm interpretando de maneira diferenciada a questão da analogia entre os textos de uns tempos para cá. É lícito dizer que a relação entre os textos sofreu transformações que, segundo Fowler (FOWLER *apud* PRATA, 2007, p. 29-30), estão diretamente ligadas à relação com as discussões referentes à alusão, afinal, os classicistas sempre se preocuparam “com os ‘paralelos’ – com aquilo que está por trás da palavra ‘cf.’” (FOWLER *apud* PRATA, 2000, p. 116)¹⁵, uma vez que se privilegia o comentário nessa área de estudo. A respeito da questão, Prata conclui que:

Para Fowler, somente com o estruturalismo e seu *insight* de que o significado é produzido no sistema do texto, e não de forma isolada, é que o foco mudou para o mecanismo de construção do significado do texto (o qual não é estabelecido pela intenção do autor, mas sim pelo/no sistema textual). (PRATA, 2007, p. 28)

¹³ WEST *apud* PRATA: “Ainda estou convencido de que uma grande quantidade de trabalhos modernos com base teórica que não tem nos ajudado de forma alguma a entender os textos (...) lidam com a intertextualidade. No estudo da literatura latina não se produziu nenhum conhecimento novo, mas tão somente novos termos para descrever velhas práticas e com eles, obscuridade e banalidade, escrita pretensiosa e leitura penitente. Meu conselho aos jovens seria jogar fora a teoria e lidar com o mundo real nos textos, monumentos, objetos sobreviventes, a evidência.” (WEST, D. *Cast Out Theory*. Classical Association Presidential Address, 1995, p. 16-17).

¹⁴ O termo “entre-lugar” está presente no trabalho de Silviano Santiago, em alguns ensaios de *Uma literatura nos trópicos* (1978), segundo o qual a enunciação latino-americana ocuparia um lugar incerto entre duas posições discursivas, ou entre a posição dominante e sua negação pura. Santiago parte da ideia de mestiçagem avançando com relação à formulação tradicional da fusão de culturas ao aproximar os conceitos de unidade e pureza como os dois pilares do discurso de dominação. O estudioso propõe um novo discurso crítico que é o discurso da América Latina, cuja tarefa seria a destruição do conceito de pureza e de unidade.

¹⁵ Tradução nossa de: “Classicists have always been concerned with ‘parallels’ – with what goes after the magic word ‘cf.’.”

Todavia, em nosso ponto de vista, a figura do autor é importante nesta relação, e, diante disso, há que se esclarecer acerca do equívoco de que a intertextualidade desconsideraria o autor em detrimento do sistema textual. Assim, apesar de Roland Barthes ter decretado a morte do autor (BARTHES, 2004)¹⁶, como eliminá-lo, como esquecê-lo em meio aos rumores do texto e da crítica? Foucault (1992)¹⁷, em seu texto *O que é um autor?*, comenta que, historicamente, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos se tornaram transgressores, com origens passíveis de punições, pois, na antiguidade, as narrativas, contos, tragédias, comédias e epopeias – textos que hoje chamaríamos de literatura – eram colocados em circulação e valorizados sem que se pusesse em questão a autoria – o anonimato não constituía nenhum problema, a sua própria antiguidade era uma garantia suficiente de autenticidade. Os textos científicos, ao contrário, deveriam ser avaliados pelo nome de um autor, como os tratados de medicina, por exemplo. Por seu turno, Fowler afirma que o autor permanece e foi reavaliado e repensado dentro do sistema textual. Barchiesi corrobora a posição de Fowler ao sustentar que um novo texto relê o modelo, enquanto, simultaneamente, o modelo influencia a leitura do novo texto (BARCHIESI, 1997, p. 211).

Enfim, nota-se que há um caráter múltiplo no fenômeno da intertextualidade que considera o leitor como o sujeito que possibilitará a emergência da diversidade e a riqueza do texto recebido, pois os rastros deixados pelos textos são variados e a relação daquele de chegada com aquele de partida é o que interessa aos mais recentes pensadores da intertextualidade. Um novo texto é algo bem mais intrincado que uma simples releitura. Desse modo, o papel do leitor torna-se indispensável para a pluralidade e diversidade contidas na relação intertextual e que podem aflorar em suas leituras. Portanto, repetindo o que foi dito anteriormente, quanto maior a bagagem de leitura que o intérprete possua, maior será a sua conexão com o texto. O texto de partida e o texto de chegada terão importância para o leitor de acordo com a importância que ele lhe der no instante da recepção.

Não há como negar que os textos deixam e deixaram (sobretudo os antigos, sempre retomados) rastros variados na literatura posterior e que são estes rastros e a relação estabelecida entre os muitos documentos que interessam à discussão sobre intertextualidade. Entretanto, afirmar que o texto de partida é mais importante que o de chegada ou vice-versa, hoje, é uma temeridade para os estudos da literatura. A intertextualidade está no campo do

¹⁶ Texto publicado em: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 em tradução de Mário Laranjeira.

¹⁷ Texto publicado em 1992 em *Veja* pela Editora Passagens. Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro.

domínio público e não do privado, tendo em vista que não há limites para as possibilidades de interpretação dadas pelo leitor.

Registre-se, portanto, em razão da riqueza advinda dessas reflexões, que não podemos em nosso percurso abrir mão da teoria de Kristeva e seus seguidores, visto que a obra em questão aponta para o híbrido trançado da intertextualidade. Suassuna, pela boca de seu personagem Quaderna, nos mostra no *Folheto IV* que a narrativa se dá como em um trançado de muitos fios:

Ora, um dos argumentos que os “irônicos estrangeiros” mais invocam para isso é dizer que nós, Brasileiros, somos incapazes de forjar uma verdadeira *trança*, uma intrincada teia, um insolúvel enredo de “romance de crime e sangue”. Dizem eles que não é necessário nem um adulto dotado de argúcia especial; qualquer adolescente estrangeiro é capaz de decifrar enigmas brasileiros, os quais tecidos por um Povo superficial, à luz de um Sol por demais luminoso, são pouco sombrios, pouco maldosos e subterrâneos, transparentes ao primeiro exame, facilísimos de desenredar.

(...)

A gente lê uma coisa dessas e fica até desanimado, julgando ser impossível um Brasileiro ultrapassar Homero e outros conceituados gênios estrangeiros! A sorte é que, na mesma hora, o Doutor Samuel nos lembra que a conquista da América Latina “foi uma Epopeia”. Vemos que somos muito maiores do que a Grécia – aquela porquêirinha de terra! – e aí descansamos o pobre coração, amargurado pelas injustiças, mas também incendiado de esperanças! Sim, nobres Senhores e belas Damas: porque eu, Dom Pedro Quaderna (Quaderna o Astrólogo, Quaderna, o Decifrador, como tantas vezes fui chamado); eu, Poeta-guerreiro e soberano de um Reino cujos os súditos são, quase todos, cavalarianos, trocadores e ladrões de cavalo, desafio qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu Padrinho e a “desaparição Profética” do seu filho Sinésio, O Alumioso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo (SUASSUNA, 1972, p. 29-30).

Temos, assim, a presença da metalinguagem, por meio da qual, de uma forma irônica, explica-se como se faz uma obra. Como se vê, trata-se de um projeto bem meditado e elaborado, senão pelo poeta *extra trama*, Ariano Suassuna, por seu duplo, o “Poeta-guerreiro e soberano de um Reino”, o “Decifrador”, que prevê a emulação, o desagravo e a expectativa de se criar um novo reino, decifrando o épico-trágico enigma brasileiro com um romance que ultrapassaria a epopeia e a própria Grécia.

Há, ademais, várias reflexões teóricas que poderiam complementar nossa discussão, como, por exemplo, a já consolidada teoria da adaptação, apresentada pela canadense Linda

Hutcheon (2006)¹⁸. Hutcheon aponta aspectos bastante pertinentes para nossa análise quando demonstra que adaptar um texto não significa necessariamente ser fiel à obra precedente. Ela coloca em xeque a questão da fidelidade, principalmente em relação às obras canônicas (questão que continua a ser objeto de discussão, sobretudo no terreno da teoria da tradução), e nos leva a pensar acerca da paródia, estratégia que, evidentemente, está presente em Ariano Vilar Suassuna, exatamente da forma como Hutcheon a concebe: partindo da ideia de inversão irônica que não permitiria, na modernidade, que um texto se sobreponha a outro texto; os textos diferem e, desta forma, o que há seria uma exacerbação da paródia. A ironia, recurso recorrente no autor cuja obra nos propomos a estudar, estratégia utilizada para provocar o leitor tendo como meta a autorreflexão, será, sem dúvida, um dos pontos privilegiados de nossa investigação.

Em função disso, cabem aqui ainda algumas palavras sobre o conceito de ironia. Segundo Moisés, ironia, de forma genérica, é basicamente “dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender” (MOISÉS, 1992, p. 295). De forma simples, é este o conceito de ironia que encontramos no cotidiano e essa a maneira como é entendido pela maioria das pessoas. Segundo Maria de Lourdes A. Ferraz, em sua obra *A Ironia Romântica: estudo de um processo comunicativo* (1987), não existe uma definição satisfatória para ironia. O termo ironia conglomerava muitos outros, numa relação de hiperonímia, sem, contudo, com eles se confundir, mantendo sua autonomia conceitual, trata-se de uma verificação que nos é dado fazer, igualmente, no uso corrente da linguagem. No século XVIII, a ironia ganha *status* literário, surgindo como ironia romântica, mas somente no século XIX – diante de mudanças sociais, culturais, políticas e econômicas que darão aos artistas maior consciência de sua obra – a ironia romântica ganhará corpo, possibilitando ao escritor refletir acerca de sua própria obra e também expressar suas reflexões. Dessa forma, recorrendo à ironia, o escritor reavaliará criticamente sua visão de mundo, seus ideais e seus gostos estéticos.

À primeira vista, ironia e romantismo seriam termos incompatíveis, no entanto – ao renascer no século XVIII dentro de um movimento estético que reformula a maneira de produzir literatura e o próprio modo como o autor, enquanto criador, tende a uma maior capacidade de autocrítica e autoanálise dentro das obras que produz – a ironia torna-se um recurso artístico conciliatório de uma disposição própria da época. Seguindo esse raciocínio, a ironia Romântica tem sido vista por alguns críticos como uma forma literária que não se limita ao século XVIII, mas, ao contrário, avança pelos séculos. Encontramos também essa

¹⁸ 1ª edição, em língua inglesa, em 2006, pela editora Routledge.

perspectiva em Suassuna, materializada na figura do narrador, Quaderna, que recorrentemente desorganiza a estrutura da narrativa. O fluxo verbal empregado pelo narrador é descontínuo, cheio de excertos e digressões que deixam o leitor diante de uma espécie de excentricidade e irregularidade: trata-se, claramente, da ironia romântica. Segundo Ferraz, o autor se diverte neste jogo de construção/desconstrução e ainda de “manipulação” da narrativa.

Mais que uma característica do romantismo do século XVIII, a ironia é, “sobretudo, o fundamento último da estética romântica” (FERRAZ, 1987, p. 39). O escritor, ao valer-se da ironia romântica, desenvolve uma reflexão acerca de sua produção e um exercício de criatividade para gerar o efeito irônico. Essa autorreflexão colabora para desmitificar o mundo ilusório, pois o que está em jogo, pensando no conteúdo, é a liberdade do fazer poético, tendo em vista que o poeta não sofre restrições e não perde a lucidez. Ainda que haja dissimulação, gracejo e ficção, tudo é sério em seu fazer poético. Assim, podemos dizer que a ironia romântica permite a presença da autorreflexão crítica no fazer poético, o que leva Ferraz a afirmar que:

...a ironia romântica abarca dois planos da manifestação literária oitocentista. Um envolvia a reformulação do fazer literário e o questionar desse fazer (...). O outro pressupõe a reformulação do conceito de ‘inspiração’ tal qual ele tinha atravessado os séculos (FERRAZ, 1987, p. 39).

Entendemos essa reformulação de que fala Ferraz como uma forma que os escritores possuem de pôr em questão os seus ideais. Ao fazer isso, ironicamente, acabam por reformulá-los. A ironia romântica funciona, desse modo, como fruto da intervenção do narrador em seu relato narrativo. Para Linda Hutcheon, “a ironia romântica, evidentemente, serviu menos para subverter a ilusão do que para criar uma nova ilusão” (HUTCHEON, 1989, p. 45). Como se pode deduzir, esse procedimento artístico cria efeitos contraditórios, pois permite ao leitor observar as construções do fazer poético e a arquitetura do texto literário de forma explícita ou subentendida, direcionando a atenção do leitor para “sua condição específica de texto literário e, pois, para sua natureza ilusória, extrapolando a mimese ingênua, criando o que achamos por certo chamar “ilusão de veracidade”” (ALAVARCE, 2009, p. 38), tendo em vista que, ao utilizar-se da ironia romântica, muitas vezes o narrador leva para dentro da obra informações do exterior tais como históricas, culturais, políticas, sociais, entre outras, o que torna o procedimento muito semelhante à atuação da paródia.

Para Alvarce, a paródia, assim como a ironia romântica, põe em ação efeitos de sentidos destoantes ao negar e valorizar o conteúdo parodiado (ALAVARCE, 2009, p. 126).

Hutcheon corrobora com essa abordagem ao afirmar que a ironia romântica pode até mesmo ser considerada um tipo de paródia (HUTCHEON, 1989, p. 32). Todavia, sabemos que a teorização sobre a paródia, aparentemente moderna, está presente na literatura desde a antiguidade clássica. Nos escritos de Aristóteles, temos a menção à paródia já no século V a.C., com Hiponax de Tasso (*Poética*, II, 5)¹⁹ e com Terêncio²⁰, no teatro latino. Sant’Anna (2003, p. 32)²¹ concebe a paródia como um espelho invertido: a paródia mata o “texto-pai” em busca da diferença, atuando como uma espécie de “complexo de Édipo”. Não há, contudo, um acordo conceitual: ao longo de sua existência, a concepção de paródia apresenta inúmeras e variadas versões a depender da inclinação teórica de seus estudiosos, como nos mostra Bahktin, em *Problemas da poética de Dostoiévsk* (2008)²². Para o crítico, desde a Idade Média até o Renascimento ocorrera uma carnavalização da paródia²³, já que parodiar é recriar um mesmo mundo, porém às avessas. Ao fazer uso de intromissões e da revisão do discurso, apontando para o choque presente entre discursos dissonantes, a paródia permite revisar criticamente os textos precedentes de forma histórica e cultural, permitindo, inclusive, a perpetuação desses textos do passado sem prejuízo de suas peculiaridades.

Julie Sanders, em *Adaptation and appropriation*, recupera e reformula o conceito de intertextualidade, apresentando a variabilidade do empréstimo e sustentando o argumento de que a obra pode estabelecer ou não relação com uma fonte. Dessa maneira, a utilização do texto fonte passa a ser chamada de “adaptação” de acordo com o engajamento ético, ideológico e político do escritor, como é perceptível no centão virgiliano²⁴. Com tal conceito, Sanders pretende delimitar teoricamente o processo de mutação dos textos, ou seja, a transformação de um texto configurado em um gênero específico para outro modo genérico. Neste ponto de vista, adaptar é modificar o contexto do texto fundador, o que pode envolver ou não a alteração da ordem geral (SANDERS, 2006, p. 19).

No que diz respeito à adaptação, Sanders trabalha com a prática da transposição. Para Sanders, a adaptação transporta um texto de um gênero particular, único, para outro modo

¹⁹ Utilizamos nessa tese a tradução de Eudoro de Sousa, ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

²⁰ Cf. *Os Adelfos*, cena III, ato 3. Siro parodia Dêmea acerca da conduta dos homens.

²¹ 7ª edição, Ed. Ática, 2003.

²² A primeira edição dessa obra é datada de 1929. Utilizamos a tradução de Paulo Bezerra, publicada em 2008 pela editora Forense.

²³ Para Linda Hutcheon “A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (HUTCHEON, 1989, p. 48)

²⁴ *Cento Vergilianus Probae* foi elaborado segundo a técnica literária do centão, que constituía na intencional e evidente apropriação por um autor dos versos de outro, para a elaboração de nova narrativa em tudo diversa da original. (Disponível em <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00013428/images/>)

mais genérico. Neste sentido, o novo gênero estaria ligado ao texto-fonte, mas não se confundiria com ele. No entanto, a nova criação pode trazer em si um novo ponto de vista acerca do texto original, adicionando novas vozes, até então silenciadas ou marginalizadas. Essa transposição atualiza o texto-fonte, quase sempre canônico, propiciando uma aproximação com outros públicos e tornando-o mais importante para os mesmos.

Sanders (2006) ecoa Cartmell e estabelece três possibilidades para análise das adaptações, que devem ser consideradas a partir da sua metodologia e da análise ideológica, a saber: 1) transposição, a partir da relocação – que pode ser sociocultural, temporal ou geográfica – do texto base; 2) comentário, isto é, uma explanação, um escólio politizado do texto fonte; e 3) analogia, correspondendo a uma estratégia que se distancia das categorias anteriores por não precisar necessariamente de um conhecimento prévio do texto fonte para a compreensão da obra genérica e que, muitas vezes, marca uma desatenção e impede que se perceba a semelhança com a matriz. Assim, na adaptação, o texto original é a base da criatividade do novo, enquanto na apropriação não se possui uma preocupação em manter uma correlação direta com o texto original.

Nesse aspecto da teorização sobre adaptação, coincidem as abordagens de Sanders e Patrice Pavis. Para o estudioso francês, o termo adaptação pode ter vários sentidos, como o de “transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro” (PAVIS, 2005, p. 10), quando o produto textual resultante desse processo seria chamado, então, de reescritura. Pavis aponta diversas manobras, também permitidas nas reescrituras, que podem ser utilizadas tanto pelo dramaturgo como pelo encenador, conjecturando, igualmente, sobre adaptação e apropriação das obras literárias, especialmente dos clássicos na contemporaneidade:

Trata-se então de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação. A releitura dos clássicos – concentração, nova tradução, acréscimos de textos externos, novas interpretações – é também uma adaptação, assim como a operação que consiste em traduzir um texto estrangeiro, adaptando-o ao contexto cultural e linguístico de sua chegada. É notável que a maioria das traduções se intitule, hoje, adaptações, o que leva a tender a reconhecer o fato de que toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescritura dramática, é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implica a produção do sentido (PAVIS, 2008 p. 11) ²⁵.

²⁵ A primeira edição dessa obra é datada de 1990, e foi publicada pela editora Jose Corti. Utilizamos a tradução de Nanci Fernandes, publicada em 2008 pela editora Perspectiva.

Pensar em adaptação e recriação seria utilíssimo para o trabalho a que nos propomos. Todavia, ainda assim, não alcançaríamos aquilo que nos é mais caro: o pensamento de Ariano Suassuna acerca do *Reino da Literatura Brasileira*. Empreitada que não se limita à recriação nem sequer à adaptação, pois o escritor paraibano possui metas estéticas, práticas e políticas e, quando fala do literário, ele não se contenta apenas com o texto: suas apropriações textuais avançam para todo “reino” literário, mítico e visual, seja da música, da poesia, da xilogravura ou mesmo da heráldica brasileira. Por esses motivos, elegemos também – embora não estejamos afirmando com isso que abandonaremos as demais teorias – os estudos da tradução cultural.

Então, o que entendemos por tradução? Segundo Bassnet, no prefácio a 3ª edição de seus *Estudos da tradução*, o século XXI dará ênfase a um aspecto comum dentre a diversidade de métodos e estudos sobre tradução, a saber, os aspectos culturais e os contextos linguísticos e históricos em que a tradução ocorre (BASSNET, 2003, p. 4). Várias são as possibilidades advindas dessa proposta, que parece deixar claro que o pensamento dos teóricos europeus difere profundamente daquele apresentado pelos teóricos das suas ex-colônias, ainda que esses últimos se utilizem basicamente da bibliografia e das ideias vindas do velho continente. Bassnet aponta para a ideia de que a mobilidade dos povos em todo mundo reflete o processo de tradução que ultrapassaria, nessa perspectiva, o processo de uma mera transferência de textos. Para ela, trata-se de uma negociação (entre textos e entre culturas) mediada pela figura do tradutor (BASSNET, 2003, p. 9).

A teoria da tradução apresentada por Lefevere (2007) em sua obra *Tradução, reescrita e manipulação da forma literária* segue a mesma direção²⁶. Tal teoria trabalha com a ideia de tradução como reescritura de textos prévios, isto é, reescrituras que são “produzidas a serviço, ou sob as restrições de certas correntes ideológicas e/ou poetológicas” (LEFEVERE, 2007, p. 19) do sistema cultural receptor. A reescrita possuiria, assim, liberdade de adaptação ou, quem sabe, até mesmo de manipulação dos originais de forma a adequá-los à sua época, destacando a corrente ideológica dominante nesta época. Essa maneira de pensar é oportuna para nós, já que, a princípio, esse modelo de tradução não está presente apenas em sociedades totalitárias, mas também em sociedades ditas abertas.

A tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de

²⁶ A primeira edição dessa obra é datada de 1992 pela editora Routledge. Utilizamos a tradução de Claudia Matos Seligmann, publicada em 2007 pela editora Edusc.

uma série de obras em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem (LEFEVERE, 2007, p. 24).

A ideia da reescrita aqui defendida aponta para o comprometimento ideológico da tradução, pois independentemente da intenção do tradutor, ela reflete a sociedade em que está inserida, incluindo sua poética e o sistema de ideias que a sustenta. Segundo Lefevere (2007, p. vii), a reescrita tanto pode introduzir novos conceitos quanto pode reprimir a inovação. Sem dúvida, a ação manipulativa da reescrita pode ser positiva ou negativa. Seguindo esse raciocínio, podemos afirmar que estudar os processos de manipulação da literatura através da tradução pode ajudar a compreender o mundo em que vivemos.

Lefevere também discute a adaptação, procedimento em que o tradutor, ao modificar o texto, busca ajustar os padrões ideológicos da cultura de origem e reescrevê-los na cultura de chegada. Desse modo, o tradutor seria nada menos que um coautor e o seu texto passaria a constituir-se como uma recriação. Temos então um “pacto de amizade” concretizado na tradução.

Ultrapassada para alguns, vigente ainda para outros, o maior problema dessa questão é que ela pode se basear na subserviência do tradutor/adaptador, o que se pode observar pela metáfora que a sustenta: a metáfora do compromisso que exige lealdade. Neste sentido, realçamos: a fidelidade em tradução é dinâmica, seja no texto ele mesmo, seja na cultura, equilibrando as forças antagônicas sem que uma anule a outra. Nesse caso, cabe ao tradutor recorrer a seu engenho e criatividade para compensar prováveis perdas que ocorrerem no trajeto tradutório, de forma que a mudança seja automática.

Então, como a tradução não é mera repetição de um conteúdo inicialmente escrito, a adaptação também não seria uma repetição. Ou seria? Seria ela uma tradução *ipsis litteris*? Retomando Linda Hutcheon, recordemo-nos de que, segundo a pesquisadora, adaptar, de acordo com o dicionário, significa “ajustar e alterar” e que, para “ajustar e alterar”, não existe apenas uma maneira de proceder. Consequentemente, as interferências são inevitáveis. Para Hutcheon (2006, p. 8), a adaptação caracteriza-se por ser uma transposição de obras passíveis de reconhecimento; um ato criativo de apropriação; e também um ato de engajamento intertextual estendido. Há de se considerar o tempo, o espaço, o contexto em que ocorre a adaptação, e, mais que isso, a sociedade e a cultura em que a adaptação está inserida, pois uma adaptação é “uma derivação que não é ‘derivativa’ – uma obra que é segunda sem ser secundária” (HUTCHEON, 2006, p. 9).

Recuperemos as ideias de Barthes. Para o filósofo, na adaptação, a relação intertextual é explícita, pois a semelhança com o texto-fonte é direta. Em *O prazer do texto*²⁷, Barthes trata do efeito prolongador do prazer propiciado pela adaptação, o que vem a ser, na verdade, o encontro com o texto primeiro a partir do segundo texto. Entre os gregos, esse é o prazer do filósofo (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b); entre os latinos, esse é um prazer perceptível e até recomendado. Horácio²⁸, que instiga os poetas a terem como modelo os gregos e fugirem dos romanos, afirma: “Quanto a vós, voltai constantemente ao modelo grego com mão noturna e voltai constantemente com diurna” (*Ep. ad Pis.* vv. 268-269). O poeta latino indica ainda a possibilidade de inovação do modelo grego, desde que seja feita com parcimônia e coerência: “Se alguém levar em cena algo não experimentado e tiver a audácia de criar nova personagem, que ela se conserve até o fim fiel a si mesma, tal como surgiu desde o começo” (*Ep. ad Pis.* vv.125-127). Novamente, a fidelidade se estabelece como valor a ser agregado à adaptação.

Voltando a Lefevere e à hipótese de se trabalhar com o conceito de tradução cultural para observar a estratégia de Ariano Suassuna, vemos que a questão da tradução remonta à antiguidade. Em Roma, pelos textos supérstites, ela se inicia muitos anos após Lívio Andronico ter traduzido a *Odisseia*. Cícero²⁹ marca duas maneiras de traduzir, a do orador e a do intérprete. Para o orador latino, o intérprete traduz palavra por palavra; o orador, ao contrário, busca em sua tradução, em palavras de Mauri Furlan, “conservar os mesmos pensamentos e suas formas e figuras, com palavras adequadas ao costume romano, sem necessidade de traduzir palavra por palavra, mas mantendo o mesmo gênero (qualidade, condição, caráter)” (FURLAN, 2005, p. 17). Tal procedimento seria análogo ao que Ariano Suassuna emprega em *Santo e a porca*, por exemplo. Copeland (*apud* Furlan) defende que a escolha de Cícero por não traduzir palavra por palavra garante, na verdade, o princípio de conservação em benefício da língua de chegada (COPELAND *apud* FURLAN, 2005, p. 11).

Tendo em vista que os romanos tiveram acesso à língua grega e a consideraram como a forma mais ilustre de expressar-se³⁰, o modelo de escola que os romanos cultivavam era também semelhante ao modelo grego, exceto pela maneira de se efetuar a tradução, diferença, por sinal, certamente salutar. Traduzir como orador, conforme faz Cícero, é permitir que a

²⁷ A primeira edição dessa obra é datada de 1973 e foi publicada pela editora Du Seuil. Utilizamos a tradução de J. Guinsburg, publicada em 1987 pela editora Perspectiva.

²⁸ HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: 1984.

²⁹ *De optimo genere oratorum* (1996, pp. 38; 40; V, 14; VII, 23).

³⁰ Quanto a vós, voltai constantemente ao modelo grego com mão noturna e com diurna. Horácio, *Ad Pisones* vv.268-269. Tradução nossa.

cultura da língua de chegada, sua lógica e seus costumes adentrem pelo texto traduzido. A escolha das palavras será responsável pelo diferencial aproximativo, pois as palavras selecionadas no modelo do tradutor orador proposto por Cícero deverão ser as mais adequadas à língua de chegada, considerando-se, para isso, os costumes do público receptor.

Horácio é consoante com Cícero e cuida da importância de fazer a tradução do sentido e não apenas de palavra por palavra. Os estudos da tradução romana apontam que, desde os exercícios de gramática aos de retórica, a tradução que era praticada consistia em grande parte em paráfrases e imitação³¹. Segundo Furlan, a tradução entre os romanos tanto está vinculada à teoria e à prática dos modelos literários a serem imitados quanto à produção de uma réplica através da diferença (FURLAN, 2005, p. 16-17). Para Frederick Renner (*apud* FURLAN, 2005, p. 17), Horácio distingue o plágio da imitação. A imitação seria recomendada somente se o poeta fosse competente, capaz de mascarar a fonte e aliar o material emprestado em uma nova e coesa criação. Sabendo que a literatura latina nasce da tradução, as reflexões realizadas por autores como Cícero e Horácio figuram como base para pensarmos a tradução também em Suassuna. As duas possibilidades ficam explícitas, ou a tradução é palavra por palavra ou é via paráfrase, isto é, a tradução do sentido, de preferência com um desvio mínimo.

Nossa opção, portanto, será abordar a reescrita/tradução do mito grego de Édipo no romance *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, visto como uma tradução (e em algumas circunstâncias até mesmo linguística) que preserva desse mito, sobretudo, o sentido da busca do conhecimento poético no processo doloroso do reconhecimento das origens e da assunção da própria identidade no contexto cultural brasileiro. E se...

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 da Península Ibérica para cá trazidas pelos Conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal, quando realizaram a cruzada épica da Conquista” (SUASSUNA, 1972, p. 19).

...assim também em Ariano Vilar Suassuna, e no sertão brasileiro por extensão, o Édipo deixa de ser trágico e passa a ser épico (épico na forma do romance brasileiro); e, nesse percurso, a primeira e mais óbvia alteração que se dá encerra-se na mudança do gênero: não temos mais poesia dramática e sim narrativa (haveremos de discutir mais adiante o significado dessa metamorfose).

³¹ Cf. Plínio, o jovem em carta a Fusco (VII, 9).

Para guiarmo-nos por essa empreitada, haveremos igualmente de lançar mão das teorizações de Knox (2002), Várzeas (2009), Lemos (2007), Matos (1988), Martins (2004), Segolin (1978), além de outras, sem nos limitarmos insistentemente em nenhuma delas. Para tanto, vamos nos remeter a Sófocles e Sêneca, como textos-fonte e, desse modo, a partir da leitura proporcionada por eles, adentraremos nos estudos da tradução³² para observar a obra do escritor brasileiro.

Quaderna, nosso protagonista, é, como dissemos anteriormente, uma personagem que pretende ser muitas em uma só. É, por isso, uma personagem em conflação. Para trabalhar com a ideia da *persona in conflatione*, partiremos do argumento da conflação retirado da Crítica Textual, que a concebe como a combinação de leitura de duas ou mais fontes documentais (BENÍCIO, 2003, p. 3). Neste caso, ao se utilizar do romance para criar uma personagem que pretende ser um epopeieta aos moldes de Homero e de Camões e que, como os dois, também é cego, Suassuna constrói Quaderna, um criador de *époi*, um *poietés*. Segundo Wescott e Hort, conflação é um tipo especial de mistura e não a substituição de uma parte por outra. Trata-se de combinações que formam uma totalidade complexa (WESCOTT; HORT, 1882, p. 49 *apud* PICKERING, sd., p. 16).

Sendo a personagem em conflação, Quaderna é o cego que busca o conhecimento, o decifrador de enigmas, o detetive e o autor de um grande crime, que, com tais características, se enquadra perfeitamente na categoria de um Édipo ou de um Tirésias qualquer ou ainda de um profeta da igreja católica sertaneja. Observe-se que, diferentemente da perspectiva dos gregos e latinos, na *Bíblia*, a cegueira é um sinal (alerta enviado por Deus) de um possível endurecimento do coração – como podemos ver em *Atos dos Apóstolos* (Cap. 9, vv. 3-8) no momento em que Saulo fica cego por perseguir Jesus – e de um consequente obscurecimento da mente – como acontece com Sansão no livro dos *Juízes* (Cap. 16, v. 21). Entretanto, o profeta sertanejo, tal como um profeta do chamado mundo pagão, é cego, e, à semelhança de Édipo e de Tirésias, é igualmente sábio, cego e profeta, como os tantos e muitos violeiros das feiras do sertão.

A partir daqui, veremos a importância do *Movimento Armorial*³³, ou seja, da arte erudita brasileira fundamentada na cultura popular. Em sua primeira fase, o *Movimento Armorial* foi denominado por Suassuna, de experimental. Lançado oficialmente com o concerto da *Or-*

³² Estamos nos apoiando, evidentemente, na proposta de André Lefevere, o qual, como apontamos, entende que qualquer tradução, inclusive a linguística, pode ser tratada como “reescrita”. Cf. LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

³³ O Movimento Armorial tem sua base no romancero popular nordestino (literatura de cordel) e destaca uma estética que se compromete com a religiosidade e a transfiguração poética da realidade (LEMOS, 2007, p. 15).

orquestra Armorial de Câmara e uma exposição de artes plásticas, o destaque tem sido para a música *Armorial* e para a publicação de poemas de poetas ligados ao movimento *Armorial* na *Revista de Estudos Universitários* da UFPE. Segundo Suassuna (1974), o movimento é formado por artistas que, criando isoladamente ou juntos, descobriram depois “características comuns”; não possuindo uma “linha rígida de princípios”, constituindo-se como “um movimento aberto” (SUASSUNA, 1974, p. 17). Nessa fase, surge *A pedra do reino*, que registrava, em suas primeiras edições, na folha de rosto, a inscrição “romance armorial-popular brasileiro”³⁴. Em 1975, o movimento entra em nova fase, denominada *Romançal* – termo que ajudará a esclarecer as confusões e as controvérsias criadas pelo termo *Armorial* – na qual a cultura popular ficará ressaltada. Também nessa fase, Suassuna publica um libreto intitulado *O movimento Armorial*, que tenta explicar as concepções, as origens e as propostas do movimento e, ainda, esclarecer suas ideias acerca da natureza do erudito que possui raízes na cultura popular, que serviria, essa última, de base para criar a nova arte. Neste sentido, a tradição deveria ser preservada, pois, para Suassuna

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1974, p. 7).

Na terceira fase, chamada de *Arraial*, o destaque foi o grupo de *Dança Arraial* e o espaço cultural *Teatro Arraial*, em homenagem ao Arraial de Canudos. Esta é uma fase de retomada, tendo em vista que o movimento *Armorial* é, por natureza, transitório, embora tenham permanecido como suas bases fixas as tradições e raízes da cultura popular.

N’*A Pedra do Reino*, Suassuna busca construir seu herói partindo das raízes populares da cultura brasileira. Um dos exemplos é a relação da família da personagem com os raizeiros e com os cantadores de cordel: Quaderna, por ser leitor de folhetos, cita de cor algumas histórias da poesia popular oral e escrita:

Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros *folhetos* e *romances*³⁵ 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 frequentava (SUASSUNA, 1972, p. 53).

³⁴ Em entrevista a Andrade, Suassuna explica que retirou a inscrição “armorial” das novas edições e deixou somente “Romance”. Cf. ANDRADE, 2011, p. 148.

³⁵ Grifo do autor.

Todavia, esses “particulares” não são particulares de fato e nem universais, mas possuem resquícios da cultura greco-latina, da cultura ibérica, medieval, dentre outras; mananciais abundantes das gentes poetas. Em Ariano Suassuna, encontramos um narrador que bebe à saciedade da literatura de cordel, da literatura sagrada hebraica, da poesia grega, latina e das cantigas e lendas de vários povos e culturas, de modo a fazer nascer um rio caudaloso no sertão paraibano.

Quando Quaderna, o detetive-criminoso, vai para a prisão, sua dignidade de descendente real, profeta, cronista, rapsodo, acadêmico e poeta está em jogo. A personagem se isola, não para fugir, pois, ao isolar-se, Quaderna vive uma série de aventuras na tentativa de ter outra vez sua identidade.

Qual identidade? A resposta, em parte, constitui-se um dos motivos desta tese. Por ora, diremos apenas que observar Quaderna é percebê-lo plural, pois a cultura erudita e a cultura popular estão presentes na mesma personagem. Não há hierarquia entre elas, convivem juntas no mesmo sujeito social.

Através da sua narrativa (e porque Quaderna não é só narrativa, podemos dizer também ‘através de Quaderna’) convivem o particular e o universal. Sua identidade é marcada pela igualdade e pela diferença. Reconhece-se, em sua identidade, alguma origem comum em constante articulação com mundos e culturas de tempos e espaços presentes e passados, e tudo isso acaba por nos fazer ver o que constitui o povo nordestino e, conseqüentemente, o povo brasileiro. Uma rede em que os fios estão interligados, formando ao mesmo tempo ruptura e coesão; em outros termos, uma identidade fronteiriça. A diferença é o que torna a personagem um sujeito plural e em confluência.

A cultura que constrói o sujeito Quaderna rompe com a dicotomia entre cultura popular e cultura erudita. Assim, não há hierarquia na constituição da identidade da personagem, mas um intercâmbio que constitui um novo modelo de identidade. Na esfera da identidade de Quaderna, nada permanece original, intocável ou primordial. Tudo se modifica, afina e desafina com outras variáveis, na travessia. Parece o mesmo, mas já não é nem pode ser o que era, salvo como memória, fantasia ou nostalgia. Modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar, tudo se altera, parcial ou amplamente.

1.1 A questão dos gêneros literários

Para falarmos de gêneros literários, temos que reportar à antiguidade clássica. Platão é o primeiro a teorizar acerca dos gêneros literários em sua obra *República*³⁶, na qual, mais especificamente em seu livro II, institui uma fundamentação e uma classificação dos gêneros literários. Para o filósofo grego, os textos literários são uma narrativa dos acontecimentos (diegese) e se concretizam através de três modalidades: i) a tragédia e a comédia, que se constroem por imitação (*mímese*), ou seja, consiste em um ato mimético dominado pela voz das personagens; ii) o ditirambo, que vale-se da exposição do poeta, e iii) a epopeia que representa a fusão dos dois processos, alternando as vozes, ora a voz do poeta-narrador, como no ditirambo, ora a voz das personagens, como na poesia dramática (*República*, III, 392c-394c).

Por sua vez, Aristóteles propõe uma distinção entre os modos de imitação narrativa que produzirão os gêneros literários e as diferentes formas de representação textual que derivam do processo mimético artístico. Na *Poética*, Aristóteles admite vários gêneros de poesia, mas uma única maneira de realização, que é a *mímese*. Toda poesia seria, então, imitação da realidade, independentemente de seu gênero. No entanto, os gêneros se distinguem pelos meios da *mímese*: todos utilizam, de forma diferente, o verso, a melodia e o ritmo, segundo o objeto da imitação, distinguindo, por exemplo, a tragédia da comédia, em que a imitação da ação de homens melhores é de responsabilidade da tragédia e de homens piores seria objeto da comédia; por fim, o segundo modo da *mímese*: narrativo, como na epopeia; e dramático, como na tragédia e na comédia (*Poética*, 1448a -1459b).

Horácio, na sua *Arte Poética*, revisita a *Poética* de Aristóteles e faz uma divisão elementar dos gêneros literários, de acordo com a qual o poeta deve adequar o assunto escolhido e o ritmo, o tom e o metro, considerando-se que só pode ser tido como poeta aquele que souber respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário. Agindo dessa forma, o poeta evitaria todo e qualquer hibridismo entre os gêneros.

No período medieval, há um rompimento com a tradição clássica e os gêneros literários recebem novos conteúdos, enquanto no Renascimento há uma recuperação das *mímese*s aristotélicas como um processo de recriação e não mais como imitação da natureza. Os gêneros basilares (épico, lírico e dramático) desenvolvem-se e subdividem-se em outros menores, obedecendo às normas, preceitos e regras específicas, fundadas em aspectos

³⁶ Utilizamos a tradução de ROCHA PEREIRA, M. H. Platão. *República*. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

formais, estilísticos e temáticos. As obras que seguiam essas regras tinham uma avaliação positiva do seu merecimento estético: quanto maior fosse a imitação, mais valorizada era a obra.

No Classicismo, a poética começa a discutir sobre aspectos como a pureza dos gêneros, tendo em vista que os gêneros híbridos eram, naquela ocasião, marginalizados. Destacam-se a hierarquização dos gêneros literários, tendo a epopeia e a tragédia como gêneros maiores e a comédia, a fábula e a farsa como gêneros menores e a aceitação dos novos gêneros que começavam a surgir. Por manter a noção de gênero literário defendida pelos renascentistas, temos no século XVII as primeiras reações aos postulados clássicos que levaram à chamada “Querela entre clássicos e modernos”. Os barrocos, identificados como modernos, posicionavam-se a favor das inovações literárias. Para eles, as novas formas literárias representavam as mudanças de cada época, ponto de vista que contrariava abertamente a defesa da imutabilidade das regras greco-romanas dos antigos. Durante a segunda metade do século XVIII, a imutabilidade dos gêneros será negada de maneira mais ostensiva e, conseqüentemente, novas formas literárias ganharam reconhecimento.

Na segunda metade do século XVIII, surge na Alemanha o movimento pré-romântico “Tempestade e Ímpeto”, em que ganham força as ideias de historicidade e variedade de gêneros. O poeta começa a ser visto como gênio, a poesia irrompe intempestivamente de seu interior e a individualidade é valorizada. Na estética do gênio, o autor passa a escrever conforme o seu gênio, manifestando a própria voz das emoções e das paixões; a autonomia de cada obra é, assim, apreciada e encoraja-se o desprezo pela rigidez das regras literárias.

No Romantismo, Schlegel, filósofo alemão, retoma, por um novo viés, a questão da tripartição platônica de gênero. Em sua proposta, o gênero lírico é subjetivo, o drama é objetivo e o épico é subjetivo-objetivo. Por sua vez, deve-se a Hegel a sistematização mais completa dos gêneros literários no Romantismo ao correlacionar a tripartição dos gêneros em categorias temporais de passado, presente e futuro.

No século XIX, Victor Hugo, autor francês, irá propor, no prefácio do drama *Cromwell*, denominado *Do Grotesco e do Sublime*, uma mistura de gêneros no Romantismo, defendendo a tese que na vida misturam-se os contrários, o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime, de forma que seria artificial separar os gêneros literários. A diversidade e os contrários andam juntos e o drama aparece como o gênero dos gêneros por incorporar as características de todos os outros.

Nascia assim um vigoroso ataque contra a rígida separação entre os gêneros e, por

consequência, uma abertura para outra leitura possível de Aristóteles. O hibridismo passa a ser a palavra de ordem. Diante da desestabilização das estruturas, tentou-se provar que o lírico, o épico e o dramático podem se misturar em um mesmo texto. Emil Staiger escreve, em 1946, *Conceitos fundamentais da poética*³⁷, em que discorre sobre a teoria dos gêneros e explica que nenhuma obra é inteiramente lírica, ou épica ou dramática, ainda que haja sempre um gênero predominante no texto. Staiger observa que, ao longo de um texto, as características de cada gênero se projetam de maneiras diferentes e que a ideia do gênero pode também se modificar ao longo do tempo, tanto para o autor quanto para o leitor. Dessa forma, é perceptível o alargamento do conceito de gênero e a ampliação das possibilidades de escrita e de valorização do literário.

Outra contribuição importante do século XX é apresentada com Northrop Frye, em sua *Anatomia da Crítica*³⁸, que, ao recolocar a questão dos gêneros, acrescenta um quarto gênero à épica, à lírica e ao drama, correspondendo à ficção. Para o autor, a ficção se diferencia da épica por ser contínua enquanto a épica é episódica. Além disso, cada gênero se ligaria a uma forma própria de *mimesis*: a epopeia pela escrita assertativa, o drama pela *mimesis* da convenção ou pela *mimesis* externa e a lírica pela *mimesis* externa. A partir da ideia de herói, Frye definirá as modalidades da ficção: o modo mítico, que contempla um herói divino; o modo romanesco, no qual o herói supera, em grau, os outros homens e o seu meio; o modo imitativo elevado, quando o herói mostra-se superior em grau aos outros homens, mas não em relação ao meio, e pode ser representado pela epopeia e pela tragédia; o modo imitativo baixo apresenta o herói que iguala-se aos outros homens, sendo a comédia e a ficção realista as formas que melhor lhe convém; e, por fim, o modo irônico, que tem por herói um tipo inferior ao homem em poder ou inteligência e está presente, sobretudo, na ficção do século XX.

Por fim, convém apresentar a contribuição teórica das Teorias do Efeito Estético³⁹ (Iser, 1976) e da Estética da Recepção⁴⁰, cujo precursor, Jauss (1979), parte da ideia de que o leitor é construtor dos sentidos do texto. Por essa via, o leitor passa a ser valorizado, visto que Jauss trabalha com a relação dialógica entre obra, leitor e autor, de acordo com a qual a literatura participa da construção do sujeito enquanto parte da sociedade.

³⁷ Utilizamos a tradução de GALEÃO, Celeste Aida. STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

³⁸ Utilizamos a tradução de RAMOS, Péricles E. da Silva. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1978.

³⁹ Utilizamos a Tradução de Johannes Kretschmer para ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. Editora 34, 1996

⁴⁰ Utilizamos a tradução de TELLAROLI, Sérgio. JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

Após esse breve percurso sobre os gêneros literários, discutiremos a importância da caracterização do romance para o desenvolvimento de nossos estudos, especialmente em razão da flexibilidade formal que o gênero apresenta.

1.1.1 *A plasticidade do romance*

Posto que já no título da obra, *O romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, Suassuna admite que estamos diante de um romance, prosseguiremos nossos estudos a partir da teoria do romance. Ao reabilitar o romance grego antigo, Jacyntho Lins Brandão, em *A Invenção do Romance* (2005), adota-o como legítimo precursor desse gênero literário nascido “mais que nos albores de nossa era, no crepúsculo da Antiguidade” (BRANDÃO, 2005, p. 34), verificando, ao final de seu estudo, que o romance brota sob o signo da imperfeição, e se sobressai precisamente “porque se entrega ao futuro como um gênero inacabado” (BRANDÃO, 2005, p. 270). Tais predicados – a imperfeição e o não acabamento – herdados do mundo “pós-antigo” pelo gênero romance, aportam no século XXI como dependentes de uma historicidade que os instala sob a aparência de um mundo sem essência, evidenciando uma conjuntura cuja base metafísica há muito fora abalada. Com essa argumentação, Brandão não somente localiza o surgimento do romance como gênero literário “no crepúsculo da Antiguidade”, mas confere a ele “um ar nem antigo nem moderno”, o que lhe permite, em benefício da exatidão, adotar o termo “pós-antigo” (BRANDÃO, 2005, p. 34). Brandão também afirma, ao tratar das origens da narrativa romanesca como uma derivação da epopeia, que o gênero assumiu o modo de narrar da historiografia: “As relações do romance com a história não estariam apenas na prosa, mas também no modo de organização da própria narrativa, incluindo o fato de ser uma narrativa escrita” (BRANDÃO, 2005, p. 221).

A hipótese explica o fato de o romance ser o gênero mais adequado para expressar as épocas de crise, como é o caso do final da antiguidade clássica – daí a denominação de “pós-antigo” dada ao romance grego por Brandão, tendo em vista que o romance “resulta do entrelaçamento de vários gêneros e pretende um entrelaçamento de vários sentidos” (BRANDÃO, 2005, p. 267) em época de “dissolução” e incompletudes.

Ainda segundo Brandão, a *Týche* teria sido um elemento fundador do gênero na antiguidade; pois no romance grego

...os acontecimentos podem vir regulados pelo acaso e não por regras de necessidade ou verossimilhança. A lógica que preside o romance grego é a da *Týche* (a Fortuna dos romanos), segundo a qual jovens se apaixonam em encontros casuais, viagens são povoadas de sobressaltos e, até mesmo, um homem se transforma, por engano, em animal! (BRANDÃO, 2005, p. 222)

Dessa forma, o romance grego seria “o reino da *Týche*, apreendida como a casualidade ou, (...) talvez de modo mais acurado: como o mero acontecimento” (BRANDÃO, 2005, p. 223). A *Týche* é a contingência que, plena de implicações, determina, apesar da sua aleatoriedade, o desenrolar da dimensão ficcional da narrativa, isto é, a sua diegese. Sob a égide da *Týche*, a narrativa não é determinada por um sentido que lhe seja externo e preexistente: no romance grego, “o valor da representação não depende de sua coesão com o que está por trás, mas está na própria representação” (BRANDÃO, 2005, p. 258). Em *Qual Romance?(entre antigos e modernos)*, de 2013, publicado na Revista Eutomia, Brandão afirma que a diegese do romance é mais livre que na poesia. Em suas palavras:

Se, na poesia, a diegese deve ser mais ou menos controlada por outros fatores, em especial os de natureza mimética, relacionados com os meios, os objetos e o modo como se realiza a mimese, controlada esta, por sua vez, pelos critérios de verossimilhança (para usar agora as categorias aristotélicas), no romance, pela fluidez da forma prosaica, é como se a diegese se apresentasse o mais possível livre das injunções miméticas de gênero, permitindo que se ensaiem, como no discurso em geral, modos variados de lidar com as diferentes situações, que, sendo variadas no tempo e no espaço, exigem sempre novas estratégias tanto discursivas, quanto narrativas. (BRANDÃO, 2013, p. 98).

Tal questão nos interessa particularmente, pois a nossa tese parte da identificação da fluidez do romance de Ariano Suassuna, que utilizaria de vários meios para contar a história, entre eles, a xilogravura, a poesia, o mito e a prosa, elementos presentes em toda a obra. A variedade de objetos também se destaca, mostrando a liberdade da prosa – do penico utilizado no duelo entre Clemente e Samuel à coroa em chapéu de couro presente na autocoroação de Quaderna – assim como os homens que variam de nobres a vagabundos, de coronéis a ciganos e artistas, de beatos a cangaceiros. Tudo flui na narrativa que utiliza de vários modos de contar a história, às vezes de forma performática ora simplesmente narrando. No entanto, a verossimilhança⁴¹ n’*A Pedra do Reino* aproxima a narrativa da épica. É sabido que a literatura não firma pacto com a verdade, apesar disso, os fatos narrados possuem uma equivalência de

⁴¹ Compreendemos verossimilhança aqui a partir de D’ONOFRIO, 1978, p. 15. Segundo o autor, há dois tipos de verossimilhança: a interna e a externa. A primeira está relacionada à coerência dos elementos que estruturam a narrativa; a segunda diz respeito ao “bom senso e opinião comum”.

verdade, uma *mimesis* comprometida com a verossimilhança, ou com qualquer propriedade do “poder acontecer”. No caso de Suassuna, um acontecido histórico permeado, através da performance⁴² do narrador, por mentiras e ficções.

Levamos em consideração também o que D’Onófrio⁴³ aponta acerca do romance. Para o autor, o romance é uma confluência de praticamente todos os gêneros literários preexistentes; daí sua constituição dialógica e multifacetada (D’ONÓFRIO, 1981, p. 150). Assim, temos que o romance concentra uma multiplicidade de gêneros em diálogo constante com a possibilidade do inusitado. Em *Problemas da poética de Dostoievski* (2008), Bakhtin atualiza a teoria do romance como gênero, mais especificamente no capítulo IV, que trata da sátira menipeia e suas particularidades fundamentais. Para Bakhtin, o romance está ligado à tradição da sátira menipeia cuja característica mais importante é a faculdade de motivar a fantasia e a aventura para criar situações extraordinárias e provocar uma ideia filosófica. A fantasia serve à busca, à provocação e, principalmente, à experimentação da verdade (BAKHTIN, 2008, p. 130). Dessa forma, é preciso ponderar sobre a verdade experimentada como um ponto de vista aberto em torno do qual o autor pode tecer reflexões, hipóteses, conceitos e conjecturas. Acerca das teorias de Bakhtin teceremos mais considerações no próximo tópico.

⁴² Taylor (2011, p. 28) compreende performance entre outras coisas como um modo de transmissão, de desempenho e, ainda, como meio de intervenção no mundo. Performance “implica simultaneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas.”

⁴³Cf. D’ONÓFRIO, S. *Da Odisseia ao Ulisses – evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

1.2 A teoria do romance de Suassuna/Quaderna na perspectiva de Bakhtin

Neste tópico, a intenção é apresentar a “teoria do romance” defendida pela personagem Quaderna n’*A Pedra do Reino* e o possível diálogo dessa com a teoria do romance de Bakhtin na obra *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*.

Mikhail Bakhtin compreende o romance como o único gênero em desenvolvimento, que, por estar ainda inconcluso, apresenta-se como um ciclo contínuo do homem. Para Bakhtin, ao contrário da epopeia, esse gênero narrativo “está por se constituir, levando-se em conta o processo de evolução de toda a literatura nos tempos modernos” (BAKHTIN, 1993, p. 403), Bakhtin desenvolve também uma comparação entre romance e epopeia, tornando-se clara a dificuldade de se elaborar uma teoria do romance, já que, para o autor, o romance não é mais um gênero ao lado dos demais gêneros, mas o único em evolução (BAKHTIN, 1993, p. 398).

O evoluir é o ponto crítico da teoria de Bakhtin, pois aí ele apresenta o *telos* do romance: somente o que evolui pode compreender a evolução. É a herança clássica greco-latina, na Idade Média tardia e no Renascimento, que fundam a estrutura do romance, sendo o romance uma forma de conhecimento. No romance, o herói passa por uma forma de conhecimento de si e, além disso, o discurso do romance é sobre um vivo, ao contrário da epopeia cujo discurso trata de um morto. Obviamente, não podemos desconsiderar o romance enquanto evolução. As produções modernas podem, inclusive, contradizer a afirmação anterior, como podemos constatar na literatura brasileira com o romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que o discurso provém de um morto e versa sobre um morto.

Bakhtin parece buscar na cultura grega subsídios para a construção de sua teoria. Nuto (2009), em ensaio sobre Bakhtin e a cultura grega antiga, afirma que Bakhtin é inovador em sua investigação, pois revela as fontes marginais, não-poéticas do romance e as valoriza, acentuando a influência dos gêneros sério-cômicos⁴⁴ (NUTO, 2009, p. 82). De acordo com as reflexões de Bakhtin, a ancestralidade do romance localizada na Grécia demonstra que os gêneros que não se enquadravam na literatura chamada séria, como a epopeia, a tragédia e a retórica, teriam um lugar comum para crescer, o lugar do romance.

A evolução literária apontada por Bakhtin assinala que o romance está em permanente processo de adaptação e amplia continuamente o domínio de sua matéria ficcional, interessando-se por outros domínios, de modo a aceitar em sua estrutura novas técnicas

⁴⁴ Entende-se por gêneros sério-cômicos os diálogos socráticos, a sátira menipéia, os simpósios e a poesia bucólica, a fábula (1998, p. 412)

narrativas e estilísticas com a finalidade de alcançar a representação do mundo exterior com maior eficácia.

Bakhtin ainda pondera que um texto não subexiste sem outro, assim sendo, existiria, então, um diálogo entre várias vozes, ora ocultadas ora reveladas em um texto, entre dois ou mais discursos interligados em uma mesma obra, processo a que ele dá o nome de dialogismo:

O fenômeno da dialogicidade interna, em maior ou menor grau, encontra-se manifesto em todas as esferas do discurso vivo. Mas se na prosa extraliterária (de costumes, retórica ou científica) a dialogicidade está habitualmente isolada em ato autônomo e particular e se ela se desenvolve no diálogo direto ou em outras formas distintas, expressas composicionalmente, de segmentação e de polêmica com o discurso alheio, na prosa literária, e em particular no romance, ela penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso e na sua expressão, transformando sua semântica e sua estrutura sintática. A reciprocidade da orientação dialógica torna-se aqui um fato do próprio discurso que anima e dramatiza o discurso por dentro, em todos os seus aspectos (BAKHTIN, 1993, p. 92).

Temos dessa forma um diálogo entre várias línguas e vozes individuais no romance, a partir de uma pluralidade cultural, social e de linguagens. Essas várias vozes influenciam o discurso e também constituem-se como elemento influenciador do discurso do outro. Ainda segundo o estudioso, o romance possui uma formação viva e deve satisfazer algumas exigências como, por exemplo (BAKHTIN, 1993, p. 402):

- 1 - não deve ser poético;
- 2 - o personagem não deve ser heroico, nem no sentido épico nem no sentido trágico. Deve reunir em si características variadas, tanto positivas quanto negativas, tanto inferiores quanto elevadas, tanto cômicas quanto sérias;
- 3 - o personagem está em evolução constante, alguém que é educado pela vida;
- 4 - o romance deve ser para o mundo contemporâneo o que a epopeia foi para o mundo antigo.

As exigências apontadas por Bakhtin, as quais são passíveis de crítica pelo menos no que diz respeito a ser ou não poético⁴⁵, levam a pensar sobre a maleabilidade do gênero romance e as peculiaridades fundamentais que distinguem o romance dos demais gêneros:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele;
2. A transformação radical das coordenadas temporais das

⁴⁵ “(...) na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia” (SUASSUNA, 1972, p. 22).

representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, 1993, p. 403-404).

Há uma ligação orgânica desses três tipos apresentados com uma crise na história da sociedade europeia:

(...) sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas. A pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, revelou-se à sociedade europeia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento (BAKHTIN, 1993, p. 404).

É a partir dessas exigências que pretendemos apresentar a teoria do romance presente em Suassuna, manifesta na construção de uma poética para seu personagem Dom Pedro Diniz Quaderna. Ariano Suassuna cria um herói que se pretende *epopeieta* e que ficou cego ao ser atacado por dois gaviões, um macho e uma fêmea. Pedro Diniz Quaderna, a personagem de Suassuna, torna-se contador de histórias ao relatar as aventuras e desventuras de sua vida e da condição humana.

Como dissemos antes, Quaderna é uma personagem que cobiça ser múltipla em uma só. É o cego que busca o conhecimento e, por isso, é o profeta da igreja católica sertaneja. Profeta por ser cego, à semelhança de Édipo e de Tirésias, mas profeta também como os violeiros das feiras do sertão. Se, para Bakhtin, a personagem não deve ser heroica, no contexto sertanejo e para Suassuna, Quaderna situa-se na fronteira da heroicidade: ele atende à exigência de não ser plenamente herói embora seja, simultaneamente, depositário de um desejo épico de instaurar (e destruir) reinos, tal qual um Enéias ou mesmo um Aquiles e até um Édipo, o protagonista trágico que salva e aniquila a cidade de Tebas. Quaderna é paradoxal e em suas variadas faces, é uma personagem em evolução.

Inserido no Movimento Armorial (em que a arte erudita brasileira é fundamentada na cultura popular), Suassuna busca construir seu herói. Partindo das raízes populares da cultura brasileira – que não são particulares e nem universais, mas que possuem resquícios das culturas greco-latina, ibérica, medieval, dentre outras – encontramos um narrador-personagem que bebe tanto da literatura de cordel como da literatura sagrada de vários povos, culturas e mitologias.

A mitologia presente na construção da personagem Quaderna vai além dos mitos clássicos greco-latinos; as profecias são exemplos disso. Elas surgem de duas formas: ora se

referem a fatos que o narrador transmite ao leitor, ora são profecias enigmáticas. Para fundamentar os fatos, Quaderna recorre aos poetas da Literatura Brasileira: Álvares Azevedo, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos e Castro Alves, pois, os poetas são visionários: “‘Os poetas são verdadeiros visionários’, isto é, gente que prediz o futuro e vê visagens e assombrações” (SUASSUNA, 1972, p. 7). Nas profecias enigmáticas, Quaderna recorre a profetas e visagens de cantores sertanejos que possuem uma vertente apocalíptica.

A personagem-narrador possui uma ambição literária que a leva a se comparar com grandes escritores, inclusive fisicamente. Quaderna se compara principalmente aos escritores cegos, como Homero e Camões, mas também a Padre Vieira e Machado de Assis.

De repente, minha cabeça deu "um estalo do Padre Vieira" e tive o meu primeiro ataque. Daí em diante, fiquei assim! De vez em quando, caio no chão, escumando pela boca e mordido de cachorro da molesta! Mas, como já disse, não tenham vergonha por mim, não, porque isso é até motivo de orgulho, uma vez que é o mesmo "mal sagrado" de um Príncipe de sangue brasileiro, o Impostor Dom Pedro I, e de um Poeta genial, Dom Joaquim Maria Machado de Assis (SUASSUNA, 1972, p. 370-371).

A partir da *Teoria do romance* de Mikhail Bakhtin, “podemos dizer que Quaderna tem sua ação sempre iluminada ideologicamente, sempre associada ao discurso” (LEMOS, 2007, p. 17). Para Bakhtin,

...o homem no romance pode agir, não menos que no drama e na epopeia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (...), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideologicamente definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra (BAKHTIN, 1993, p. 135).

Entendendo-o ideologicamente, podemos traçar para ele um comportamento, um estilo, uma postura ligada aos governistas do período de 1930. Acrescente-se a isso que Quaderna se entende como um epopeieta, mas seu comportamento é de poeta e, como tal, infere teorias poéticas e, nesse percurso, encontra-se com Bakhtin e com seu *plurilinguismo* do romance quando diz que “o romance conciliava tudo!”:

(...) Quando cheguei na palavra "romance", tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um "enredo, ou urdidura fantástica do espírito", uma "narração baseada no aventuroso e no quimérico" e um "poema em verso, de assunto heroico". É por isso que eu não me abalara, ainda há pouco, quando os dois discutiam se a "Obra da Raça" deveria ser em

prosa ou em verso: o Romance conciliava tudo! Para tornar a coisa ainda mais segura, resolvi entremear, na minha narrativa em prosa, versos meus e de Poetas brasileiros consagrados: assim, além de condensar, no meu livro, toda a Literatura brasileira, faria do meu Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe! A única coisa que ainda me preocupava, era aquela afirmação do *Almanaque* de que os "gênios nacionais" eram sempre autores de Epopeias: mas, agora, era a palavra autorizada de Carlos Dias Fernandes que me garantia ser o Romance a verdadeira Epopeia atual! (SUASSUNA, 1972, p. 147)

Ao afirmar que “o Romance concilia tudo!”, estabelece-se um diálogo com Bakhtin. Por toda a obra, é possível identificar uma grande diversidade de línguas e vozes sociais que se articulam e interagem, em uma dinâmica semelhante àquela apontada por Bakhtin no romance; uma completa união entre forma e discurso através das esferas sociais. Em decorrência disso, tal fenômeno caracterizaria o romance como “plurilinguístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1993, p. 71).

Segundo o teórico russo, o pesquisador depara-se, em tal gênero, com combinações de unidades estilísticas:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários como extraliterários. (...) Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 1993, p. 124).

Se o estilo do romance é determinado pela combinação de estilos, podemos afirmar que a mistura, como a “mestiçaria” de formas, é o feitiço privilegiado dessa categoria.

Há, notadamente, na narrativa de Quaderna, uma polifonia⁴⁶ estratégica. No *Folheto XXI – As Pedras do Reino*, temos um exemplo de vozes que influenciam a narrativa de Quaderna:

Outra coisa me deixou inconsolável: Antônio Ático de Souza Leite afirmava que uma das pedras, a Bonita, do meio para cima era incrustada por uma espécie de chuvisco prateado, causado por "infiltração de malacacheta". Agora, eu olhava e não via nada disso. Por mais que eu as olhasse, de todas as posições, não havia jeito de ver chuvisco de prata nenhum! Nenhuma incrustação que me sugerisse o ouro, a prata e o sangue-de-aragão da *Cantiga de La Condessa*! Não via, também, as manchas do sangue do Rei, sangue que, segundo as lendas sertanejas, permanecia vivo e vermelho, na Pedra, nos lugares em que ele a tocara, já ferido de morte. Por todo lado, eu só via, mes-

⁴⁶ Bakhtin utiliza esse conceito para definir a forma de um tipo de romance que se contrapõe ao romance monofônico. Romance polifônico é aquele em que cada personagem funciona como um ser autônomo, com visão de mundo específica, voz e posição própria no mundo.

mo, eram as manchas ferrujosas de líquenes secos, que nós chamamos, aqui no Sertão, de “mijo-de-moco” – o que era decepcionante e desmoralizador! (SUASSUNA, 1972, p. 103).

Assim, Quaderna ignora que as vozes da cultura popular e da literatura tenham influenciado o discurso de Áttico para que o historiador chegasse a essa conclusão acerca das “pedras do reino”, de forma que existe uma polifonia, ou seja, vozes que orientam o discurso de Áttico e que, por sua vez, orientam também o discurso de Quaderna. Conforme afirma Bakhtin “as palavras do outro, introduzidas em nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (BAKHTIN, 2002, p. 195 *apud* BRAIT, 2009, p. 65).

A realidade que Quaderna encontra é diferente da que ele esperava. Por influência da cantiga popular de *La Condessa* – que cantava a beleza e a paixão da princesa pelo rei que assumisse o Quinto Império, ou seja, o trono das pedras do reino – Quaderna esperava que as pedras fossem além da simples realidade, esperava encontrar o sangue vivo de seus antepassados derramados na pedra, e não “mijo-de-mocó”.

Assim como a cegueira, a memória⁴⁷ é intermitente: vários discursos saem do baú da memória, da mesma forma que vários gêneros narrativos são utilizados pelo narrador, destacando-se o memorial. É assim que o narrador se apresenta:

Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil. Por outro lado conta da minha certidão de nascimento ter nascido eu na Vila de Taperoá. É por isso, então, que pude começar dizendo que neste ano de 1938 estamos ainda “no tempo do Rei” e anunciar que a nobre Vila sertaneja onde nasci é o palco da terrível “desventura” que tenho a contar (SUASSUNA, 1972, p. 5).

Recorrendo à memória, o narrador utiliza a primeira pessoa e detalha as descrições do cenário, do espaço, das personagens. Quaderna pretende criar a obra máxima da humanidade, e, para isso, menciona suas preferências literárias e sua amizade com Samuel e Clemente, mestres da fundamentação literária que orientará a produção da personagem-narrador. Por ter conhecimento do erudito e do popular, Quaderna vale-se de pesquisadores, poetas de todos os tempos e, assim, sente-se autorizado por eles a comprovar o que diz. A citação, dessa forma,

⁴⁷ Em Bakhtin “memória” divide-se em duas noções extremamente relacionadas: memória de futuro e memória de passado. Memória de passado: pode-se definir como o solo comum que uma comunidade linguística compartilha. São as experiências, enunciados, discursos e valores que nos constituem. A história da qual somos filhos é a memória de passado (BAKHTIN, 2003, p. 167).

torna-se um estratagema utilizado pelo narrador. Ao discutir a articulação do saber alheio no *Romance* de Suassuna, Santos sustenta que há uma construção da narrativa a partir do acúmulo de citações populares e letradas, posto que Quaderna organiza um compêndio de obras-primas por acumulação de textos (SANTOS, 1999, p. 141)

As regras que Quaderna utiliza para elaboração do seu romance estão presentes no Movimento Armorial criado pelo escritor e por alguns intelectuais do nordeste. Ao longo do romance, o narrador-personagem é apresentado como um homem culto, bibliotecário, douto em leituras. O bibliotecário Quaderna então aprende e defende que a arte não imita a realidade, mais a recria: “Na arte, a gente precisa ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma não caberia nas métricas da Poesia” (SUASSUNA, 1972, p. 22).

Além dessa teorização ficcional do epopeieta de Suassuna, temos também um diálogo com a Literatura de Cordel, pois os oitenta e cinco capítulos da obra recebem o nome de “folheto”, sendo representativos da Literatura de Cordel, do Almanaque e do romance épico e humorístico, marcando o dialogismo da obra. As diferentes unidades estilísticas que penetram o romance podem, desse modo, se unir num sistema literário harmonioso (BAKHTIN, 1993, p. 74).

O cordel tem um destaque especial na narrativa de Suassuna, uma vez que o personagem-narrador toma conhecimento dos tipos de folhetos por meio dos ensinamentos de seu padrinho, que lhe ensina, ainda, quais são os tipos de romances versados (SUASSUNA, 1972, p. 58). A personagem também se apropria de outro sistema semiótico⁴⁸, próprio da literatura popular de cordel: a xilogravura⁴⁹. São 26 ilustrações, similares às xilogravuras que foram feitas, segundo o narrador, pelo seu irmão bastardo Taparica Pajeú-Quaderna.

Meu irmão bastardo, Taparica Pajeú-Quaderna, é cortador-de-madeira e ‘riscador’ de todas as gravuras com que ilustro as capas dos ‘folhetos’ impressos por mim, aqui, na gazeta de Taperoá (SUASSUNA, 1972, p. 9).

Dessa forma, o irmão de Quaderna ilustra o jornal e será também o ilustrador da obra de Quaderna e das imagens que ele entrega ao Corregedor durante seu depoimento. As gravuras apresentadas dão à obra uma característica cordelista, por serem semelhantes à xilogravura, a arte de gravar em madeira, que teve sua origem provavelmente na China, sendo

⁴⁸ O termo Semiótica é utilizado aqui na acepção desenvolvida por Charles S. Peirce (1977) e por Todorov. FÓNAGY; COHEN, *Linguagem e motivação: uma perspectiva Semiológica*. Cf. MUCCI, L. I. Semiótica. In: CEIA, C. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>. Acesso em 18 de jun. de 2013.

⁴⁹ Gravuras feitas em uma madeira como matriz, possibilitando a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. (MUNHOZ; OLIVEIRA, 2010, p. 4).

conhecida desde o século VI. No Ocidente, ela já se afirmara durante a Idade Média, através de iluminuras e confecções de baralhos. Até então, a xilogravura era apenas uma técnica de reprodução de cópias e só mais tarde começa a ser valorizada como manifestação artística.

As gravuras, segundo Quaderna, devem ser anexadas aos autos de apelação do processo que ele está passando (SUASSUNA, 1972, p. 9). Suassuna descreve fielmente a imagem e depois a expõe, procedimento desnecessário, já que a descrição possibilita ao leitor uma apropriação da imagem via narrativa. Porém, para quebrar o processo imaginativo, o autor opta pela exposição, valorizando a memória popular e coletiva que está presente na obra. A palavra é pintada no processo eufrático, *ut pictura poesis*⁵⁰, visando dotar o discurso de qualidades visuais inerentes à pintura, e expondo a própria pintura para comprovar o discurso.

Deve-se analisar essa obra observando-se o conjunto gerado por imagem e texto, pois o texto e a imagem se completam. Se o texto plurilinguístico aponta para fatos históricos e ficcionais que resgatam a memória coletiva, as imagens produzidas pelos textos possibilitam a confirmação da tridimensionalidade e da obra própria da contemporaneidade, ainda inacabada.

Completam tal ideia as bases do Movimento Armorial – estética da criação em que o erudito e o popular estão ligados. Santos (1999) discorre sobre o movimento Armorial em que Suassuna, nos anos de 1970, assume seu compromisso com a arte popular e define a arte armorial na sua relação com as literaturas da voz e do povo, alicerces de sua criação, com a cantoria. Exorta que uma nova poética inspire os poetas armoriais, sendo aportada na improvisação e numa organização genérica nova, presente também como tema, a personagem mítica do cantador preconiza o folheto e o romance, assim como o texto oral e popular, submetido à reescritura parcial ou total, citado ou plagiado, mas sempre reivindicado como modelo de integração artística e signo de um novo processo criativo. Segundo Santos, a imagem e a música também estão presentes no Movimento Armorial:

...a imagem, desenho ou gravura, que mantém com o texto popular uma relação estreita e ambivalente, que os artistas armoriais procuram preservar nas suas obras plásticas tanto quanto literárias, graças à narratividade da gravura⁵¹ ou à emblematização do relato; a música, enfim, presente na cantoria do romance e em todas as danças dramáticas e espetáculos populares que os músicos do Movimento pesquisaram. A referência à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua

⁵⁰ Horácio, *Ars Poetica*, v.361 “como a pintura assim é a poesia”.

⁵¹ Grifo nosso.

peculiaridade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva: o Movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais (SANTOS, 2000, p. 97-98).

Nesse caso, as gravuras ficcionalmente feitas pelo irmão do protagonista – mas que, na realidade, são obras do autor da obra (MOURA, 2002, p. 149), à semelhança das xilogravuras enquanto imagem que acompanha o texto – mostram que Suassuna não desejava apenas ilustrar o romance, mas registrar a memória da literatura de cordel e reforçar sua narrativa como memória do passado continuamente atualizada pela nova estética: “A memória do passado é submetida a um processo estético” (BAKHTIN, 2003, p. 167).

A poética criada por Quaderna se firma na construção do Castelo Literário que lhe dará o prestígio acadêmico que ele deseja obter. A partir das ideias antagônicas de Samuel e de Clemente, Quaderna recolhe informações para a elaboração de sua obra literária. Ele não duvida da veracidade, mas, para comprovar, resolve entremear, condensar em seu romance toda a Literatura Brasileira (SUASSUNA, 1972, p. 147). Além disso, tem a preocupação de garantir o valor do romance no momento da sua criação, que seria semelhante à da epopeia:

A única coisa que me preocupava, era aquela afirmação do *Almanaque* de que os “gênios nacionais” eram sempre autores de Epopeias: mas, agora, era a palavra autorizada de Carlos Dias Fernandes que me garantia ser o Romance a verdadeira Epopeia atual (SUASSUNA, 1972, p. 147).

Se Suassuna foi leitor de Bakhtin, há que se investigar. Não se pode negar, no entanto, que o discurso apresentado confirma ideias comuns. Ressonâncias de um na literatura de outro.

Na tentativa de escrever uma obra universal, Quaderna, Samuel e Clemente discutem o fazer artístico e a construção literária, dando à *Pedra do Reino* um caráter teorizante, caracterizando-a como um tratado estético (NUNES, 2010, p. 78).

Quaderna cria uma poética popular? Faz uma releitura de Bakhtin? Ou simplesmente defende o Movimento Armorial? Questões que merecem uma investigação maior e detalhada. As diversas influências teóricas e de gênero encontram-se no *Romance d’a Pedra do Reino* como se houvesse uma tentativa de sintetizar todas essas referências. Consequentemente, a

poética de Quaderna se faz evidente na codificação das regras para a elaboração do romance do narrador.

CAPÍTULO II

TEORIZAÇÃO FICCIONAL ACERCA DA EPOPEIA, DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO N' A *PEDRA DO REINO*

Sobre o diálogo que Quaderna trava com vários teóricos e escritores, investido na figura do idealizador de uma obra que ultrapassa todos os seus antecessores e propicia-lhe o título de Gênio da Raça. No percurso teórico traçado por ele, estão presentes o épico, a poesia dramática trágica e o trágico.

Sendo bibliotecário e membro de vários círculos literários, juntamente com seus amigos Clemente Hará de Ravasco Anvérsio e Samuel Dasantas Paes Barretto Wand'Ernes, Pedro Diniz Ferreira-Quaderna apresenta-se como um homem culto e experimentado em leituras que partilha com seus muitos interlocutores. Nos embates com seus amigos, pouco a pouco vão aparecendo as suas teorizações acerca da arte, afinal, quando se trata de criação, tudo é “uma questão de saber olhar” (SUASSUNA, 1972, p. 104). Nosso herói pretende criar o seu Castelo Literário e é a partir das contendas com Clemente e Samuel, companheiros de tertúlias e que possuem ideias antagônicas entre si, que o narrador, mais frequentemente, aproveita para expressar suas opiniões e coletar informações. É exatamente em um destes embates que Quaderna percebe a importância da poesia: “Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar a minha existência de Decifrador” (SUASSUNA, 1972, p. 68).

Frequentemente, as poesias erudita e popular estão presentes nas conversas de Quaderna com as demais personagens. Algumas vezes, Quaderna vale-se de uma linguagem classificada por ele como sendo de estilo régio, visando impressionar o Corregedor no interrogatório. Diante disto, o Corregedor questiona-o acerca desse falar difícil, que, para o magistrado interrogador, perturba a clareza do depoimento. Quaderna responde que:

É uma questão de estilo, Sr. Corregedor, uma questão epopeica! Quando eu tirar as certidões, quero encontrar o estilo da minha Obra pelo menos encaminhado! Além disso, Samuel, segundo Clemente, adota “o estilo rapão-ranhoso de cristais e joias hermético-esmeráldicas da Direita”. Já Clemente, segundo Samuel, adota “o estilo raso-circundante, raposo e afoscado da

Esquerda”. Eu fundi os dois, criando “o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas da Esquerda” (SUASSUNA, 1972, p. 295).

Nessa tentativa de unir o popular e o canônico (tentativa que, de resto, é um desdobramento do que o próprio Ariano Suassuna pleiteia para si), o protagonista pretende criar um romance epopeico. Utiliza da sua capacidade de sintetizar as ideias antagonistas de seus amigos para criar, da mistura de estilos e gêneros, aquilo que ele define como *epopeico*. Campos, no posfácio d’*A Pedra do Reino*, tece o seguinte comentário acerca dessa capacidade quadernesca:

Quaderna, de tanto conversar com Samuel e Clemente, de ler folhetos, de ouvir as aventuras dos seus ancestrais cantadas pelos poetas populares e narradas por esses seus dois amigos, resolveu escrever uma epopeia, uma Brasileira. E tenta empreender, na literatura, aventuras tão fortes e insanas quanto às de Dom Quixote nos campos da Espanha. Mas, de tanto se preparar para tais aventuras e empreendimentos literários, fornece-nos peripécias e façanhas tais que fazem com que, ao lado da história principal, existam outras histórias paralelas. (...) Quaderna é uma espécie de Quixote que, não se contentando em viver as suas aventuras, resolvesse também contá-las (CAMPOS *apud* SUASSUNA, 1972, p. 633).

Mas Quixote apenas? Não. Suassuna vai mais longe no tempo. E é justamente nessa escritura do bibliotecário de Taperoá que buscaremos identificar as fusões, a amálgama de estilos e tradições em face da qual destacaremos apenas os elementos épicos e trágicos antigos.

2.1 A *épica mestiça*

Quaderna tem como principal objetivo construir uma *obra modelar e completa* na qual consolidaria o ideal de edificar o seu Castelo Encantado. Diante de tal projeto, procura reunir todos os recursos indispensáveis para conceber legitimamente a identidade nacional, cobiçando, dessa forma, obter, na Academia Brasileira de Letras, o posto de “Gênio da Raça”. É, pois, em função desse objetivo que o grande decifrador nordestino afirma que sua narrativa seria uma espécie de *Sertaneida, Nordestíada ou Brasileira*, na qual recontaria todos os eventos valorosos envolvendo seus familiares em gerações passadas. A designação dada pelo narrador ao seu texto nos remete, claramente, a uma associação com os grandes clássicos da literatura épica: a *Eneida*, a *Ilíada*, *Os Lusíadas*, e a *Odisseia*.

Reforçando essa analogia, insere, logo no início da obra, um exórdio e uma invocação à musa – elementos integrantes da forma épica dos antigos e que também estão presentes nas epopeias. Tais indícios levam os leitores a crer que, de fato, há na narrativa um diálogo com essa modalidade literária. Antes mesmo da invocação, há que se observar igualmente que a obra é dividida em folhetos análogos aos cantos ou rapsódias dos antigos, acrescidos da mesma numeração típica de uma epopeia; além disso, alguns desses folhetos trazem títulos bastante sugestivos, tais como: *Folheto XXXIV – Marítima Odisseia de um Fidalgo Brasileiro*; *Folheto XLI – As armas e os Barões Assinalados*; *Folheto LXXVIII – A cegueira epopeica*; e outros folhetos em que, apesar de seus títulos não se relacionarem diretamente com os poemas épicos antecedentes, a temática e o desenvolvimento da narrativa mostram os tons épicos costumeiros. Podemos citar como exemplo desse último caso o *Folheto XXXII – A Trágica Desventura do Rei Zumbi dos Palmares*, e o *Folheto XXXV – A Trágica Desventura de Dom Sebastião, Rei de Portugal e do Brasil*. Diante disso, entendemos que não carece aqui mencionar e desenvolver argumentos para provar que a matriz da tragédia entre gregos e latinos foi, desde sempre, o material da épica revisitado com outro olhar⁵².

Os exemplos apontados nos mostram a grandiosidade que Quaderna quer dar à sua obra, o que não significa que ele seguirá à risca o modelo épico fundado nos critérios aristotélicos e subsequentes. Curiosamente, o filósofo grego não é citado em nenhum momento por Quaderna, que opta por fazer um romance-epopeico pautado na índole da autora do romance *Exaltação* (1916), Albertina Bertha de Lafayette Stockler⁵³:

É por isso que só agora, graças ao senhor e a Margarida, é que vou fazer meu romance-epopeico, uma Obra de fogo e sangue, "inflamada de furor épico, rubra, empenachada de altivez e de vitórias, dolorosa, das renúncias graves e da vida cantante, por amor a uma defesa, a um símbolo, a um ideal, à Pátria", como dizia a genial Albertina Bertha! (SUASSUNA, 1972, p. 277).

A fala acima citada se dá após Clemente revelar que Carlos Dias Fernandes, escritor paraibano profícuo e respeitadíssimo por Quaderna, tornara visível que o romance substituiria a epopeia (SUASSUNA, 1972, p. 146), evidenciando, assim, a escolha pela fusão dos dois gêneros – romance e epopeia. Ainda que tenha estudado os gêneros clássicos no tempo de seminário, nosso epopeieta não mede mais esforços e leituras para escrever a

⁵² SCODEL, Ruth. Tragedy and Epic. In: Rebecca Bushnell (ed.), *A Companion to Tragedy*. Blackwell Companions to Literature and Culture. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, p. 181-197, mais especificamente as páginas 183, 189, 194 e 195.

⁵³ Segundo ainda o próprio Quaderna, informação que confere na história do Brasil, Albertina Bertha: "É filha de um conselheiro do Império, Lafayette Rodrigues Pereira" (SUASSUNA, 1972, p. 180).

sua obra, modelando-a a partir dos conhecimentos adquiridos nas discussões com seus mestres, Clemente e Samuel. Para aumentar sua bagagem literária epopeica, utiliza-se de várias teorias, incluindo aquelas recolhidas no *Almanaque charadístico*. No que diz respeito ao tema, Quaderna informa ao Corregedor que o assunto do inquérito é perfeito, pois teria lido:

(...) num artigo do *Almanaque Charadístico* que não é qualquer feito que pode fornecer assunto para uma Epopeia: são as "façanhas de guerreiros e capitães ilustres; reis que decaem; tiranos assassinados; brilhantes reveses; quedas de tronos, coroas e monarquias; terríveis perfídias e combates sanguinolentos". Dizia ainda o artigo do *Almanaque* que "as Epopeias sempre têm, por personagens, reis, guerreiros, princesas e fidalgos que passam por grandes vicissitudes em algum cerco ou retirada ilustre" (SUASSUNA, 1972, p. 278).

Assim, Quaderna não tem dúvida de que possui em mãos, através do depoimento que dará no inquérito, material suficiente e digno de uma epopeia: a história de seu padrinho e de seus três filhos, ou, em outros termos, "o Rei Degolado, o Príncipe Proscrito, o Príncipe Bastardo e o Príncipe Alumioso da Legenda Ensanguentada do Sertão!" (SUASSUNA, 1972, p. 277). Com assunto tão grandioso, poderia superar Homero e ser o "Gênio Máximo da Humanidade", cargo que, segundo as suas apostilas de retórica e gramática do tempo do seminário, pertencia a Homero. O diálogo acerca de Homero se dá dessa forma:

__ Como é? E o cargo de "Gênio Máximo da Humanidade" também ainda está vago? Pergunto, porque, no "Seminário da Paraíba", a gente estudava Retórica num livro do Doutor Amorim Carvalho, as *Postilas de Retórica e Gramática*. Esse Doutor era "Retórico do Imperador Pedro II", de modo que sua palavra não é brincadeira, e ele afirma que, de todos os Poetas, "o primeiro, no tempo e na glória, é Homero"!

__ Discordo inteiramente, porque está absolutamente errado! __ disse Clemente. __ Essa ideia da autoria individual das obras é reacionária e está ultrapassada! Hoje, está provado que Homero nunca existiu! Os dois poemas que são a "obra da raça grega" foram compostos aos poucos, pelo Povo, e reunidos depois pelos eruditos!

__ A autoria da obra é sempre trabalho de um homem só! __ disse Samuel, já se irritando. __ Homero não foi o "Gênio Máximo da Humanidade", mas o motivo principal disso foi a vulgaridade, a grosseria que o levou a lançar mão daquelas horríveis histórias populares!

Eu procurei, de novo, desviar a briga. Interrompi:

__ Bem, o importante é que já estão demonstradas três teses essenciais! Primeiro, que o "Gênio da Raça" é um escritor. Segundo, que o cargo de "Gênio da Raça Brasileira" está ainda vago. E terceiro, que ainda está vago, também o de "Gênio Máximo da Humanidade", porque o único candidato apontado até agora, Homero, além de não existir, era grosseiro e vulgar! (SUASSUNA, 1972, p. 141-142).

Amorim Carvalho⁵⁴, mais um teórico a anotar. Ficção e realidade se misturam aqui de modo curioso. Homens reais e Quaderna; Suassuna e seus admiráveis e históricos escritores que existiram e atuaram de fato na construção da “história pátria”. Tudo isso nos remete à questão da referência desdobrada proposta por Dominique Combe⁵⁵:

Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele não é (COMBE, 2009-2010, p. 128).

Por esse viés, é possível inclusive pensar, tanto no âmbito da ficção quanto no da empiria, que o texto propõe uma polêmica bastante plausível: talvez Homero não tenha mesmo existido. Nesse caso, seguindo o raciocínio de Clemente, se Homero nunca existiu, se foi o povo grego que compôs a *Ilíada*, a *Odisseia*, e as obras atribuídas ao aedo antigo, e se, além disso, tais obras eram grosseiras e vulgares, logo o cargo de gênio da raça permanece ainda vago. Nesse caso, Quaderna não medirá esforços para superar o que não existiu com o seu projeto de “Obra Nacional da Raça Brasileira”.

Validado pelas palavras do retórico do Imperador, “a Tragédia e a Epopeia podem tirar seus heróis do seio dos grandes criminosos para, ao lado das suas atrocidades, fazer brilhar comoventes virtudes” (SUASSUNA, 1972, p. 181), Quaderna evocará a encantação e a estranha cavalgada do filho mais moço de seu padrinho, Sinésio; o Alumioso, e, além disso, o crime indecifrável do seu tio-padrinho e cunhado Dom Pedro Sebastião, rei do Sertão Cariri.

Nessa via, paulatinamente no decorrer da narrativa, Quaderna intitula-se com alguns epítetos⁵⁶ referentes à epopeia e à tragédia, reafirmando o seu desejo de superar Homero. Todavia, o uso de epítetos na narrativa de Quaderna se amplia e não se limita apenas a uma autorreferência, mas também dirige-se a outros personagens de sua história. Em vários trechos

⁵⁴ José Joaquim de Amorim Carvalho, médico, professor público primário e diretor do Colégio Amorim Carvalho (1882-1889). Informação disponível em: www.uff.br/IEHEd-RJ/trabs/ResumosIEHEd-RJ.doc. Acesso em: 11 de abril de 2014.

⁵⁵ COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro, 2009-2010.

⁵⁶ Segundo Silva (2012), os epítetos são ferramentas típicas dos poemas homéricos e se destacam na apresentação de um herói ou objeto (SILVA, 2012, p. 39). Em seus estudos, Silva afirma que “podemos entender os epítetos como uma expressão que se junta a um nome servindo ao fim de ampliar, quantificar, qualificar, restringir, realçar uma ideia que pode ou não ser-lhe inerente” (SILVA, 2012, p. 42).

da obra, temos Quaderna se intitulando como “Quaderna, o Decifrador”; “Quaderna, o Astrólogo”; “o charadista”; “o diacevasta do Brasil”; “o rapsodo do Sertão”; “poeta”; “guarda do Selo dos Tesouros”, além de muitos outros. Fórmula interessante ocorre no *Folheto LXXI*, quando o gênio da raça brasileira se autoneomeia “astrólogo-épico” (SUASSUNA, 1972, p.438). Sobre a fórmula, Carvalho reflete:

Ao se qualificar como astrólogo-épico, Quaderna se apresenta como alguém que tinha acesso a um conhecimento restrito a poucos e a capacidade desvendar mistérios (a astrologia), bem como o talento para se referir a esse conhecimento de uma forma reservada aos grandes poetas, seguindo as convenções da épica (CARVALHO, 2011, p. 160).

Em ocasião oportuna, quando discutirmos a personagem e a tragédia, veremos que o *conhecimento restrito* aqui apontado é mais fundo e alto e vai além daquele vinculado apenas aos astros, afinal, nas tragédias, o homem está em busca de si mesmo (γνώθι σεαυτόν!). Ainda no rastro dos inúmeros epítetos atribuídos pela narrativa afora, realçamos o epíteto de seu bisavô João Ferreira-Quaderna, “o Execrável”; de Dom Sebastião, “o Degolado”; de Sinésio, “o Alumioso”; de Sinésio ainda, “o Ausente”, “o Esperado”, “o Donzel”; de Silvestre, “o Bastardo”, e de Arésio, “o Cáprico”. A listagem, porém, não é meta dessa pesquisa.

Os dois principais poetas épicos da tradição clássica, Homero e Virgílio, e o poeta português Camões estarão presentes em toda a narrativa de Quaderna de forma direta. Em diversas oportunidades, Quaderna reconhece o valor desses poetas e mostra as vantagens que ele possui para superá-los, clara alusão à emulação clássica, isto é, à μίμησις.

Sua obsessão é Homero. Já vimos anteriormente que o desejo de superá-lo tornou-se patente na discussão acerca da famosa “questão Homérica” travada com Clemente e Samuel. Antes disso, temos Quaderna escarnecendo de Homero por ter ele nascido na Grécia, uma “porqueirinha de terra”, e, no intuito de ultrapassá-lo, desafiando o grego e também qualquer outro que desacreditasse da possibilidade de emular o aedo antigo:

A gente lê uma coisa dessas e fica até desanimado, julgando ser impossível a um Brasileiro ultrapassar Homero e outros conceituados gênios estrangeiros! A sorte é que, na mesma hora, o Doutor Samuel nos lembra que a conquista da América Latina "foi uma Epopeia". Vemos que somos muito maiores do que a Grécia – aquela porqueirinha de terra! – e aí descansamos o pobre coração, amargurado pelas injustiças, mas também incendiado de esperanças! (...) desafio qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do

que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu Padrinho e a "desaparição profética" de seu filho Sinésio, o Alumioso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo (SUASSUNA, 1972, p. 29-30).

À moda grega, entendendo a μίμησις como ζῆλος, como inveja, ardor, ciúme, emulação, rivalidade e superação, Quaderna cria um mal-estar com Homero e com os outros grandes mestres da literatura, pois pretende competir com eles e superá-los. Descaracterizando-os, supõe que igualar-se a eles seja o primeiro passo para ultrapassá-los e, por isso, continua seguindo os seus exemplos.

Prova disso é a cena do depoimento. Percebendo que havia falado mais do que devia, Quaderna comenta seu deslize: “Levado pelo embalo de Epopieta, eu tinha dado um "cochilo de Homero" como depoente, e fora mais longe do que desejara, revelando ao Corregedor certas coisas que me convinha calar” (SUASSUNA, 1972, p. 302). Retomando, veladamente, a questão homérica (que discute inclusive as repetições e as contradições presentes nos dois poemas), Quaderna, o epopieta, se dá ao direito de cometer, inclusive, os mesmos deslizes do gênio, que pretende superar e integrar, como é o caso representado pela anedota secular que postula o *cochilo de Homero*.

No entanto, sua obra é projetada para ser modelar, de primeira classe e completa, tese de Doutor Amorim Carvalho, retórico do imperador. Ademais, visto que, pela tese de Samuel, Homero tinha mau gosto e era incompleto, emulando, haveria de instaurar uma inovação no gênero, para que sua obra fosse, então, completa. Nesse ponto, Quaderna acrescenta ao épico o enigma, uma espécie de logogrifo em verso, que funcionará como uma precaução contra Homero. Não iniciado nos mistérios do reino, o Corregedor propõe a Quaderna que retire toda essa *versalhada* de sua epopéia, ao que ele se recusa e assim se justifica:

__ Pois é exatamente por isso que ela deve entrar, Senhor Corregedor! Essa palavra que o senhor usou, "grifo", é exatamente a prova de que esses versos são indispensáveis à minha Epopéia!

__ Por quê? – perguntou ele, espantado.

__ Por causa de Homero, Excelência! Não quero, nem devo, esconder a Vossa Excelência que, depois de conseguir da Academia Brasileira de Letras o título de "Gênio da Raça Brasileira", pretendo disputar, no vasto Império da Literatura Universal, o cargo, também ainda vago, de "Gênio Máximo da Humanidade"! (...) segundo o Doutor Amorim Carvalho, uma Obra, para ser clássica, precisa ser *completa*, sem o que nem é modelar nem de *primeira classe*! Homero, além de não ter existido, era incompleto: como pode, portanto, ser o "Gênio Máximo da Humanidade"? Apesar disso, porém, Senhor Corregedor, resolvi tomar certas precauções contra ele, e a presença, em minha Epopéia, do "enigma grifo-esfingético em versos" que lhe recitei é

uma delas!⁵⁷ (SUASSUNA, 1972, p. 362-363).

Superar Homero com um romance-epopeico a partir de um “enigma grifo-esfingético em versos”. Aqui, o autor-ator-Suassuna-Quaderna aponta para mais uma mistura, que comentaremos à frente, a partir do termo *esfingético*. Por ora, no entanto, limitemo-nos ao exagero épico: nota-se que o narrador, por exemplo, avoluma o número de acompanhantes do Alumioso, procedimento que, segundo ele, parte do estilo epopeico, afeito a aumentos improváveis e fantasiosos, pois “Homero, mesmo, aumenta extraordinariamente o número de Cangaceiros gregos comandados pelos Reis de lá” (SUASSUNA, 1972, p. 364). Aristóteles, na *Poética* (1460a, 1-15), afirma que o maravilhoso agrada e a sua principal fonte é o irracional. O estagirita afirma ainda que Homero ensinou a maneira certa de induzir ao paralogismo. Contador de história, também nosso epopeieta sabe dizer falácias com aparência de verdade.

Superar Homero não se limita ao legado dos poemas, mas avança para a esfera ordinária da vida. Um dos significados que se pode dar ao termo Ὀμηρος é cego, e cego há de ser nosso herói, cegado pelas Musas do sertão em cena primorosa que comentaremos em breve. Após a cegueira fatídica, marca de vate, adivinho e gênio que o deixou semelhante não somente a Homero, mas igualmente a Édipo, Tirésias e até Camões (que segundo o charadista só foi capaz da genialidade dos *Lusíadas* depois de ficar caolho, o que faz dele um poeta menor, apenas um imitador de Virgílio). Cegueira conquistada, a desvantagem em relação a Homero estava sanada. Equiparados ambos, há, no entanto, que se buscar o desempate que repousa na antiga e disputada questão homérica, enfim, a autoria da *Ilíada* e da *Odisseia*, sempre questionada:

— Eu não chegaria a dizer tanto, por modéstia e humildade cristã! No máximo, o que me aconteceu foi um decreto insondável da Providência Divina, que não podia permitir que o "Gênio da Raça Brasileira" fosse inferior, em nada, ao "gênio da raça grega"! Minha cegueira seria muito parecida com a cegueira poética e profética de Homero, caso tivesse existido, mesmo, esse mavioso e distinto Poeta, autor das traduções gregas da *Ilíada* e da *Odisseia* – o que digo porque, como Samuel já provou, o autor, de fato, dos originais brasileiros dessas duas obras foi o genial Bardo nordestino, Doutor Manoel Odorico Mendes (SUASSUNA, 1972, p. 476).

Ganhamos um autor épico, Manoel Odorico Mendes, abrindo-se, desse modo, um debate sobre tradução, ao qual não nos cabe dar vazão. Permanecemos na questão da autoria

⁵⁷ Grifos do autor

da obra que não se limita apenas a Homero. No veio de um ensaio sobre tradução, a tese de Samuel atinge igualmente a Virgílio, Cervantes e Dante:

Quanto à outra observação sua, quero lhe explicar que, quando um Poeta brasileiro ou português *traduz* uma obra estrangeira, para mim, o original fica sendo o trabalho dele. Sou nacionalista, e, podendo, pilho os estrangeiros o mais que posso! Para mim, Manoel Odorico Mendes é o autor dos originais da *Ilíada* e da *Eneida Brasileira*: Homero e Virgílio são, apenas, os tradutores grego e latino dessas obras dele! Castilho é o autor do *Fausto* e do *Dom Quixote*, assim como José Pedro Xavier Pinheiro é o verdadeiro autor da *Divina Comédia* que Dante traduziu para o italiano!⁵⁸ (SUASSUNA, 1972, p. 501).

Recordemos a malandragem comentada anteriormente. Ei-la novamente em cena para fazer dos geniais poetas estrangeiros meros tradutores das obras brasileiras. Vê-se a malandragem recaindo da mesma forma na tese de Samuel, imediatamente aceita por Quaderna já que garante ao epopeieta a possibilidade de ser o único Gênio da Raça. No último folheto, após concluir o resumo do depoimento de Quaderna, convocando-o para continuar o depoimento no dia seguinte, o Corregedor temeroso de que Quaderna não voltasse mais, incita-o com o argumento de que seu não comparecimento acarretaria a incompletude de sua epopeia. Quaderna se esquivava, mas, esperto, o magistrado utiliza da rivalidade poética e do desejo daquele de tornar-se o Gênio da Raça:

O Corregedor olhou-me com seus astutos olhos de porco. Quando falou, foi para me dar um bote seguro, pegando-me pelo meu fraco:

— Sim – disse ele – mas aí é que entraria, mesmo, o senhor, com suas obrigações de Epopeieta, Gênio da Raça Brasileira e Gênio Máximo da Humanidade! Se o senhor não for adiante de José de Alencar e de Homero, que foram geniais, mas incompletos, não poderá ultrapassá-los! Que é isso? Está afracando? Quer perder a briga para esses dois? Veja que você mesmo foi quem disse que uma Obra, para ser de gênio, precisa ser régia, modelar, de primeira classe e, sobretudo, completa! Se o senhor não contar o resto, não poderá obter certidões sobre tudo, e sua Epopeia ficará original, é certo, mas incompleta!

Aquele homem era mesmo que o Cão! Eu estava encostado à parede. Falei:

— O senhor tem razão; (...) (SUASSUNA, 1972, p. 619).

A epopeia presente e desejada por Quaderna é cheia de transgressões; sobretudo, mediante distorções paródicas, que conferem à obra um caráter humorístico, além de desempenharem um efeito questionador dentro da narrativa. O discurso de Quaderna possui uma variação conforme o interesse do narrador, propiciando o questionamento do gênero.

⁵⁸ Grifos do autor.

Num primeiro momento, o narrador nos informa da construção de uma espécie de *Sertaneida* que cantaria o fulgor do Sertão e, por consequência, do Brasil; em seguida, ele recorre às grandes epopeias, tomando-as como um modelo para sua criação, contudo, visando sempre ultrapassar os grandes clássicos e, principalmente, superar Homero, um simples tradutor, ele assume total liberdade para criar.

Nesse sentido, torna-se pertinente afirmar que Quaderna, ao valer-se dos aspectos peculiares da epopeia para compor sua narrativa, está aclamando os grandes feitos de seus familiares e, através das discussões com seus mestres acerca do ato da escrita, propiciando a transgressão do gênero épico, ao recriá-lo como romance-epopeico matizado de elementos trágico-esfíngicos, como veremos a seguir.

2.2 Tragédia tupiniquim

Segundo Aristóteles, na *Poética* (1449b 20), a tragédia é a imitação da ação de homens de caráter elevado, sendo o mito sua parte mais importante. Visto que a tragédia assim como a epopeia constituem-se como uma μίμησις, pode-se afirmar que ambas compartilham semelhanças. Excetuando-se a melopeia e o espetáculo cênico, estratégias dramáticas – tais como reconhecimentos, peripécias e catástrofes – também são necessárias na poesia épica e nela estão presentes. Embora seu intuito seja demarcá-las como gêneros distintos, Aristóteles tem consciência de que tragédia e epopeia se interpenetram e coincidem com relação ao objeto de imitação (*Poética* 1449b 10) e no uso de alguns recursos estilísticos e elementos estruturais.

Por tudo isso, e para seguirmos os passos projetados em nossa pesquisa, faz-se necessário uma discussão acerca do que entendemos por tragédia e trágico, distinguindo-os e deixando claro, desde já, que a tragédia implica a existência do trágico, mas o trágico não implica necessariamente a existência da tragédia enquanto forma e modelo dramático.

O trágico extrapola a tragédia, conservando-se ligado diretamente ao destino do homem de todos os tempos. Para defini-lo, os teóricos partem da forma dramática inaugural, surgida em Atenas no século V a.C., tornando-se, por isso, difícil dissociá-lo da tragédia antiga propriamente dita. Segundo Aristóteles, o trágico é o elemento que desencadeia afecções (πάθοι) nos leitores ou espectadores, sobretudo, aquelas que relacionamos ao medo e à compaixão (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b 20).

Todavia, no nosso entendimento, a experiência das alterações advindas do percurso da

ação atinge, evidentemente, e também igualmente, ao protagonista (πρωταγωνιστής, o primeiro lutador) da ação. É ele quem, a partir de um grande erro (ἄμαρτία), desencadeia uma derrocada furiosa de muitos outros, constituindo desse modo a catástrofe (καταστροφή).

Pois bem, consideramos o erro do protagonista como a ferramenta fundamental para desencadear o trágico; porém, se na tragédia o primeiro lutador-ator vai de encontro a um destino indesejável, propiciando a sua própria destruição, na epopeia não se dá o mesmo. Comparando a tragédia e a epopeia, vê-se que, na última, em geral, o encontro do protagonista com seu destino é a realização efetiva de sua glória, mesmo em meio à sua própria morte. Nessa circunstância, o protagonista épico se torna, de fato, um herói⁵⁹.

Na tragédia grega, temos em cena o mito, que acentua, através do conflito trágico, a condição humana, suas ações e a intervenção divina. Sêneca, na tragédia latina, exacerba a criminalidade do protagonista, voltando-se para a culpa. Posteriormente, teremos no tragediógrafo latino uma mudança de perfil desse personagem protagonista, que deixa de ser o íntegro inculcado e torna-se um problemático. A força dos deuses que impunha limites ao personagem dá lugar às forças sociais, ao inconsciente; embora a ação ainda seja o foco da cena, pois o trágico só tem espaço na ação humana.

Em *Arqueologia da ação trágica* (2005), Sandra Luna trabalha com a ideia da racionalização do trágico. Segundo a autora, a tragédia está estruturada em duas partes: uma é composta de racionalidade, sendo constituída pela verossimilhança e pela coerência, presentes na construção da ação e dos personagens; outra, composta de fatalidade, de “irracionalidade” e de tragicidade, garantida através da inserção de um evento fatídico na ação, capaz de modificar-lhe a ordem e trazer consequências catastróficas para os eventos da vida e para o destino da personagem. Compreende-se, portanto, que a construção da ação trágica parece ser feita com o objetivo de complicar o evento fatídico, o elemento de tragicidade, valendo-se para isso de uma trama de acontecimentos que guardam entre si uma relação de causa e efeito – a fim de emprestar-lhe um caráter lógico, ou de tentar dar-lhe uma organicidade que o explique e que o torne aceitável – atribuindo-lhe como pretexto, pelo menos em parte, os feitos humanos.

Em suma, a representação do trágico configura-se como uma tentativa de

⁵⁹VERNANT, J-P. A bela morte e o cadáver ultrajado, p. 31-62. Disponível em: www.revistas.usp.br/discurso/article/download/37846/40573. Na página 32, Vernant afirma que “A bela morte é também a morte glorioso a *eukleès thanatós*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o vulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo de honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada. Graças à bela morte, a excelência, a *areté*, deixa de ter que se medir sem-fim com outrem, de ter que se pôr a prova pelo confronto”.

racionalização do evento que o caracteriza (LUNA, 2005, p. 392). Na esfera trágica, a experiência do esfaqueamento não é somente dolorosa, mas é, ao mesmo tempo, reconstrutora. Luna afirma, então, que a racionalização do trágico é também a afirmação do trágico (LUNA, 2005, p. 381) e surge

...da atribuição de responsabilidade aos homens por ações cometidas e embora os deuses sejam muitas vezes os responsáveis diretos pela tragicidade das tramas, a ordem humana tem lá seus pontos fracos que contribuem para acionar a máquina trágica (LUNA, 2005, p. 171).

Temos então uma organização complexa, ora o homem é atraído pelo destino para as suas ações malélicas, ora as ações do homem atraem o destino, acionado de forma voluntária ou involuntária ao seu fado trágico. Suassuna inverte e mistura as coisas: quando Quaderna é trágico, ele se torna gênio (ainda não é herói, o que acontecerá apenas quando for preso e acusado, o que é típico da tragédia), mas ao ser preso ele se torna também herói para a literatura brasileira, pois o fracasso é a motivação para a escrita. Sua prisão, fruto de uma denúncia anônima, figura como um evento fatídico e faz dele um herói épico, destinado a um fim glorioso; justamente o contrário do que se espera de um herói trágico.

Segundo Aristóteles, a tragédia deve ter princípio, meio e fim bem ordenados. Deve ter uma extensão adequada e, para garantir esta extensão, a trama não deve começar nem terminar ao acaso. Deve também, ainda segundo Aristóteles, evitar enredos episódicos, aqueles que contêm partes que não contribuem para o desenrolar da trama, podendo, por isso, ser excluídos. Dito de outra forma, os episódios devem manter relações de causa e consequência entre si e ser de relevância para o desenlace⁶⁰.

Suassuna em seu romance-epopeico-esfíngico contradiz o filósofo. Da tragédia, ele tomou, melhor dizendo, “inventou” o elemento esfíngico, ou, em termos mais brasileiros, o elemento charadístico e aventureiro. Entretanto, se há transgressão em Suassuna, na antiguidade esse recurso também era frequente, ou pelo menos parece ter sido, visto não termos recebido todas as peças das trilogias apresentadas. Por isso, apesar da recomendação aristotélica, nem todas as tragédias que chegaram até nós apresentam um princípio formal bem determinado. Deve-se levar em consideração uma estratégia amplamente utilizada nos textos supérstites, o que nos leva a crer que talvez muitas dessas narrativas iniciavam-se *in medias res*, ou seja, em meio a eventos importantes. Essa estratégia garantia a extensão adequada, contribuindo para a compactação exigida pelos limites da duração do espetáculo e

⁶⁰ Poética 1450 a 29, 1451^a 10-11, 1998a.

ainda para a obtenção do efeito trágico: principiando-se a cena num ponto próximo à catástrofe, as ações que a motivaram não poderiam mais ser alteradas, cooperando para acentuar o efeito trágico. É o que assegura Luna:

Como garantia de uma extensão adequada, tanto as epopeias quanto as tragédias iniciam sua ação em um ponto estratégico, a saber, *in medias res*, ou seja, em meio a eventos importantes. Assim, por exemplo, a ação em *Édipo Rei* de Sófocles não tem início quando do nascimento do herói, mas parte do ponto em que Édipo, investido de seu papel de tirano, já cometeu os erros que causarão sua desgraça. As circunstâncias do seu nascimento, por exemplo, embora tenham papel fundamental na trama dos episódios, serão recuperadas através de estratégias retrospectivas, do tipo flashback, a partir de relatos de outros personagens. Esse princípio de economia artística, que motiva o poeta a começar seu drama num ponto que se situa próximo à catástrofe, além de contribuir para reduzir a extensão da ação a um limite ideal, tal como proposto por Aristóteles, tem outra implicação tão ou mais significativa do ponto de vista do “efeito trágico”: começando a ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e essa terrível imutabilidade da ordem das coisas passadas contribui poderosamente para acentuar o sentido trágico da ação (LUNA, 2005, p. 241-242).

Da mesma forma, *A Pedra do Reino* tem o seu início exatamente em meio a eventos importantes. Quaderna está preso em Taperoá e nos contará o acontecido no “Século do Reino”: é narrada a chegada de Sinésio e sua estranha cavalgada à vila de Taperoá, que segundo o próprio narrador vai “mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar, incluindo-se entre estas o modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão que lhes fala neste momento” (SUASSUNA, 1972, p. 6).

O gênero trágico da literatura surgiu em um momento da cultura grega em que eram percebidas contradições entre a tradição mítica antiga e o pensamento lógico que surgia com a ascensão da filosofia, assegurando a coexistência dessas duas formas de pensamento. Pode-se identificar, por exemplo, a figuração de cenas trágicas na *Ilíada* – no canto VI, quando se despedem Heitor e Andrômaca – mas, nas tragédias, percebe-se como muitas vezes uma forma de pensar ia de encontro aos princípios da outra, gerando um conflito no interior do personagem, que acabava por questionar a sua própria identidade e lugar social nesse universo. Frequentemente, o conflito parece insolúvel, resultando no aniquilamento do indivíduo.

Em seus estudos, Jean-Pierre Vernant (2005) evidencia o caráter dialético do trágico, tendo em vista que as tragédias surgiram na Grécia do século V a. C., isto é, em período conflituoso, quando se manifesta também uma tensão entre o pensamento mítico tradicional e

o pensamento filosófico, que surge de forma mais sistemática. Nesse sentido, podemos dizer que, embora o trágico já se fizesse presente na tragédia e fosse vivenciado no palco, uma filosofia sobre o trágico só aparecerá com o romantismo alemão, mais especificamente com Schelling, Nietzsche, Goethe e Schopenhauer.

Gadamer, por seu turno, explica o trágico como

...um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia (...) mas tem seu lugar também em outros gêneros de arte (...) Na verdade, nem se trata de um fenômeno especificamente artístico, na medida em que se encontra também na vida (GADAMER, 1999, p. 212).

Por esse ponto de vista, podemos afirmar que o trágico está perto de nós. Ele ocorre quando temos escolhas racionais a fazer e quando, quaisquer que sejam as opções tomadas, nossa escolha acarreta consequências pesadas, mas ainda assim, a escolha é exigida. Nesse ponto, é preciso esclarecer que, como afirma Staiger, “nem toda desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e fica fora de si” (STAIGER, 1975, p. 148).

O trágico, tal qual surgiu na literatura da Grécia antiga, não se efetiva em sua totalidade, mas também não está inerte. Os rastros do trágico continuam na literatura e seu conceito ultrapassa a tragédia. Pensando nisso, buscaremos identificar as configurações do trágico e da tragédia nos diálogos de Quaderna, personagem que carrega um passado repleto de fatalidades ocorridas no seio familiar, o que de resto é o melhor argumento de tragédia, segundo Aristóteles (*Poética*, 1453b). Como muitos tragediógrafos e protagonistas de tragédia, o charadista do sertão têm, por esse meio, matéria farta para sua obra.

No *Folheto IV*, antes de iniciar a história de sua família, Quaderna revela que teve vergonha da história dos Ferreira-Quadernas por ser uma família que possuía “uma espécie de estigma vergonhoso e de mancha indelével [o que poderíamos chamar de $\mu\acute{\iota}\alpha\sigma\mu\alpha$]” (SUASSUNA, 1972, p. 31), revelando o motivo em seguida:

...meu bisavô, El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, no espaço de três dias mandou degolar cinquenta e três pessoas, incluindo-se entre elas trinta crianças inocentes, o que aconteceu no fatídico e astroso mês de Maio de 1838 (SUASSUNA, 1972, p. 31).

Para melhor explicar esse acontecimento fatídico que manchou a história de sua linhagem, Quaderna mitifica sua família, isto é, busca suas origens fundadoras misturando

história e ficção, contando que houve cinco impérios relacionados a seus antepassados, os quais, resumidamente, apresentaremos aqui.

O Primeiro Império foi o de Dom Silvestre I, que iniciou seu reinado numa outra pedra, a do Rodeador, onde pregava a ressurreição do Rei Sebastião, o Desejado, e a Revolução com a degola dos poderosos, instaurando o reino do povo. Esse foi degolado por ordem do Governador Luís do Rego (1817-1821)⁶¹ que, juntamente com o Marechal Luís Antônio Salazar, incinerou o Arraial, acarretando a morte de mulheres e crianças.

O Segundo Império ocorreu já na Pedra Bonita, pois o irmão, a irmã, e o cunhado de Silvestre I mudaram-se para o Sertão do Pajeú, receando o perigo que corriam. Dessa vez, o império ressurgiu através do sobrinho de Silvestre I, Dom João Antônio Vieira dos Santos, que se aclama Rei e, embora tenha governado por um bom tempo, veio a abdicar o trono, convencido pelo Padre Francisco José Corrêa de Albuquerque (deputado da Assembleia Legislativa de Pernambuco de 1835-1837)⁶².

O Terceiro Império corresponderia verdadeiramente ao núcleo trágico-epopeico da realza dos Quadernas, pois foi exercido por Dom João Ferreira-Quaderna, bisavô do

⁶¹ Cf. XXIIIº SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Londrina, 2005. Flavio José Gomes Cabral: Uma sedição abortada em 1820: contestação e política repressiva em Pernambuco às vésperas da independência. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wpcontent/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0355.pdf>

⁶² Citamos, da tese de Débora Cavalcante de Moura Clemente, intitulada *Representações da história da Pedra do Reino no romance O reino encantado* (1878), de Araripe Júnior, defendida na Universidade Federal da Paraíba em 2012, a nota que comenta um desenho do Padre Francisco José Correa de Albuquerque, testemunha ocular da cena que retrata a mortandade ocorrida nas cercanias da Pedra encantada nos dias 19 e 20 de outubro de 1838 (desenho feito no local pelo padre que registrou algumas notas de seu próprio punho.). Na página 43, nota 21 da tese de Moura Clemente, são reproduzidas as notas do padre as quais citamos *apud* autora mencionada.

"Nº 1 - Formatura das duas pedras com a frente para o nascente sobre a serra do Catolé, que está em nove graus meridionais desta para o Piancó, para o Jardim e para o Pajuru. Nº 2 - João Pilé tendo nos braços uma menina para subir ao céu em corpo e alma por ordem do Rei Santidade João Ferreira; e, dando um salto, veio do rochedo abaixo; morre a menina, e ele ficou maltratado. Gritavam as mulheres — viva! viva! quem dera que fosse eu. Nº 3 - Os cadáveres de quatorze cachorros que deviam ressuscitar como feras para acabar com os que não davam crédito. Nº 4 - Vinte e oito cadáveres de meninos de um ano a oito arrumados como se vê. Nº 5 - A pedra onde se fazia o sacrifício da matança. Nº 6 - Dez cadáveres de mulheres e dois dos filhinhos que duas tinham no ventre. Nº 7- A sepultura em que enterrei esses cadáveres. Nº 8- O cadáver do rei João Ferreira morto pelo filho de Gonçalo José, que lhe tomou a coroa e ficou sendo D. Pedro I. Nº 9 - A figura do Rei Santidade em fralda de camisa e uma coroa de cipó na cabeça. Nº 10 - O algoz que dava a primeira pancada sobre a cabeça da vítima, e o rei dois talhos, depois degolava. Nº 11- Dez cadáveres dos que morreram, entre estes se achavam os cadáveres das duas rainhas D. Joana, senhora do rei, com a qual se casou, e D. Joaquina, filha desse Gonçalo José, com a qual se casou sua Santidade no mesmo dia. Nº 12 - Dez cadáveres de dez homens que foram sacrificados de sua boa e livre vontade. Nº 13 - Uma mulher de joelhos esperando a morte com a pancada e as duas cutiladas. Nº 14 - Uma mulher entregando a filhinha ao sacrifício. Segue o desenho mencionado, Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/pdf/débora.pdf>.



narrador, que seduziu suas duas primas, irmãs do tio que abdicara. Foi esse rei o responsável pela fundação da religião Católica-Sertaneja na Pedra do Reino, a qual permitia a poligamia e lhe dava o direito de possuir, em primeira mão, todas as noivas no dia do casamento. O bisavô de Quaderna mandava degolar pessoas e cachorros, afirmando que esses, no dia da Ressurreição, voltariam transformados em dragões para devorar os proprietários de terras, e, em seguida, repartiriam as terras entre os pobres. Esse Terceiro Império durou de 1836 a 1838, quando, no mês de maio, o rei promoveu uma degola geral que matou doze homens e onze mulheres, dentre as quais suas duas esposas, Josefa e Isabel, sendo que essa última, estando grávida, acabou dando à luz uma criança à beira da pedra, na hora em que foi degolada.

No dia 17 de maio, ainda durante a matança, Dom Pedro Antônio (Pedro I), indignado pela morte de suas duas irmãs, promoveu um motim contra seu cunhado, Dom João II, o Execrável. Ele afirmou que o Rei Dom Sebastião lhe aparecera e exigia o sacrifício do Rei João Ferreira-Quaderna, a vítima que faltava para o seu completo reaparecimento. Assim, Dom Pedro I obteve o trono, dando início ao Quarto Império, que durou apenas um dia, pois os cavaleiros de Manuel Pereira invadiram a Serra do Reino e derrotaram-no. A história registra que Padre Francisco José Corrêa de Albuquerque, já mencionado, foi pacificador do movimento sebastianista em Pernambuco em 1938.

O Quinto e último Império realizou-se com o reinado do menino da princesa Isabel que nasceu na hora em que fora degolada. O menino foi encontrado no dia seguinte ao episódio por um vaqueiro, que o entregou aos cuidados do Padre Manuel José do Nascimento Wanderley⁶³, o qual lhe deu o nome de Pedro Alexandre Quaderna (Pedro II), omitindo o nome Ferreira para proteger a criança de seus inimigos. Já crescido, o rapaz casou-se com a filha do padre Bruna Wanderley e gerou Dom Pedro Justino Quaderna (Pedro III), pai de Dom Pedro Dinis Quaderna (Pedro IV), o protagonista da obra.

Dos cinco Impérios apresentados, o Terceiro é considerado por Quaderna como o mais trágico deles. Além disso, os registros de Souza Leite acerca do fim do Terceiro Império e, automaticamente, do Quarto permitem a Quaderna falar da dignidade da sua casa real. Ao citar trecho da obra de Souza Leite, Quaderna quer garantir a importância do movimento sebastianista promovido por sua família. No início do *Folheto X*, assim fala Quaderna:

⁶³ No jornal *A União*, de Pernambuco, datado de uma 3ª feira, 14 de agosto de 1849, p. 2, figura o nome do Padre Manoel como um dos *eleitores eleitos* para a Freguesia de Serinhaem. Cf. Fundação da Biblioteca Nacional, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=222658&pagfis=514&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>

Foi esse o trágico fim do Quarto Império. E, apesar de sua hostilidade, o genial Souza Leite reconhece que a queda sangrenta da nossa Coroa foi "uma catástrofe, uma horripilante Tragédia que a História registrará": o que prova que nossa Casa Real não fica devendo nada às outras, em questões de prosápia e importância epopeica. Nossa Monarquia acaba, como todo Trono digno desse nome, com os campos e a Coroa banhados pelo sangue dos Reis (SUASSUNA, 1972, p. 47).

O mito de Dom Sebastião, o Desejado, é o sustentáculo do trágico que marcará a vida dos antepassados de Quaderna. O que antes era motivo de vergonha, torna-se agora motivo de orgulho. Dado que o sebastianismo representa a crença popular no retorno do rei Dom Sebastião de Portugal, a religiosidade que envolve o retorno do rei garante, desse modo, o caráter sagrado e mítico da tragédia clássica para a história da família de Quaderna.

A descrição da degola do rei Dom João no Terceiro Império mostra como Quaderna se deixa influenciar fortemente pela escrita clássica das tragédias como, por exemplo, a de Sêneca; outros poderiam ser citados, mas não é o caso para nosso desenvolvimento. Depois de morto, o corpo do execrável foi tratado da seguinte forma:

(...) e o cadáver de seu antecessor, o de Execrável Memória, era amarrado de pés e mãos em dois grossos troncos de árvore. As pessoas que estiveram no Reino são acordes em afirmar que se viram forçadas a quebrar a cabeça de João Ferreira-Quaderna, a extrair-lhe as entranhas e a atar seu cadáver, de pés e mãos, naquelas árvores, por causa dos berros, das roncarias e dos sinistros movimentos que ele, depois de morto, executava com a boca, o ventre e os braços (SUASSUNA, 1972, p. 45).

No *Oedipus* de Sêneca, temos a cena repleta de sangue; o sacrifício solicitado por Tirésias para responder à pergunta de Édipo, e Manto, filha de Tirésias, que descreve⁶⁴ com cores, movimentos e cheiros toda a ação do sacrifício, prenunciando a dor que Édipo iria sofrer. Por seu lado, os sacrifícios na Pedra do Reino tinham por objetivo o aparecimento de Dom Sebastião, O Desejado. Segundo a tradição popular, Dom Sebastião voltaria para retirar o povo da tragédia de uma vida de miséria e sofrimento, trazendo-lhe a felicidade. Comparando as duas narrativas, podemos dizer que os sacrifícios da Pedra do Reino superam Sêneca, pois são sacrifícios humanos, enquanto em Sêneca o sacrifício é de animais, um touro e uma novilha.

Quaderna, no entanto, é um herói covarde, bom para o reino, onde tudo é ficção. Sabedor do que houve com seus antepassados, todos os reis degolados, opta por restaurar o

⁶⁴ Sêneca, 1982, v. 300-389

reino a partir da construção de um castelo literário, mas não deseja correr o risco da degola. Ele se propõe a ser o próximo rei encantado, um rei ao contrário do Execrável, um esfíngico Quaderna Decifrador de Charadas, e, de forma desmedida, persegue o título de “Gênio da Raça”.

Como decifrador, ele se compara a Édipo, o decifrador do enigma da Esfinge de Tebas, e, para que essa atribuição fique bem marcada, deixa clara a sua participação como charadista e decifrador responsável pelo Almanaque Charadístico Cultural Luso-Brasileiro intitulado *Édipo*. Quaderna se justifica diante do Corregedor e de dona Margarida a respeito do suplemento anual do Almanaque:

__ Pois explico tudo em dois minutos! – disse eu, com boa vontade. – O suplemento anual do *Almanaque* chama-se “Édipo”. O primeiro número dele, explicando a razão do título, contou o mais famoso enigma do povo de Homero, os Gregos – aquela charada que a Esfinge propôs a Édipo, Rei de Tebas (SUASSUNA, 1972, p. 363).

E esclarece, em termos sertanejos, a identidade da Esfinge:

A tal da Esfinge era um cruzamento de grifo com leoa. Ou, melhor, em termos sertanejos, um cruzamento de Onça, Cavalo e Gavião! Devia ser meio mordida de cachorro da molesta, porque só mordida é que uma bicha podia ser faminta daquele jeito, Senhor Corregedor! Ela devia ter alguma cobra esfomeada na raiz do sangue, ou então tinha comido canário doido em pequena, troço que, como o senhor sabe, é a coisa que dá mais fome canina no mundo! (SUASSUNA, 1972, p. 363).

Segundo Junito de Sousa Brandão, em *Mitologia Grega*, a esfinge é um “ser mítico (monstro feminino com rosto e, por vezes, seios de mulher, peito, patas e cauda de leão e dotado de asas)” (BRANDÃO, 1999, p. 257), ou seja, é uma mulher-leão-alada para os gregos e uma onça-cavalo-gavião para Quaderna, esses últimos animais próprios da fauna brasileira. Todavia, o que mesmo nos interessa é a ligação que alcançou a esfinge com as tragédias de Édipo, o que a faz uma espécie de símbolo de tragicidade, tanto como elemento mitológico quanto pelo enigma que propõe ao tirano de Tebas.

Quaderna também apresenta o enigma da esfinge e a solução dada pelo decifrador grego que conduz a esfinge à morte:

A Esfinge perguntava a quem passava perto dela: “Qual é o bicho que, quando é pequeno, tem quatro pés, depois tem dois, e morre com três?” Quem não respondia, ela comia, com osso e tudo! Quando chegou a vez de Édipo, ele respondeu, tornando-se, desde então, patrono dos charadistas e

decifradores: "Esse bicho é o homem, que, quando é pequeno, engatinha de quatro pés, depois passa a andar com dois, e finalmente, já velho, apoia-se numa bengala que passa a ser seu terceiro pé". A Esfinge, vendo decifrado seu logogrifo, teve uma raiva tão da gota-serena que estourou o alferes-queiroz lá dela, teve um infausto-do-leocádio e morreu! (SUASSUNA, 1972, p. 363-364).

Apresentado e esclarecido o grande enigma dos gregos, o Édipo brasileiro de forma cômica mata a esfinge e caçoa do enigma antigo:

Ora, Senhor Corregedor, pra mim, esse grande enigma dos gregos e de Homero é uma merda completa! Primeiro, nem todo velho anda de bengala! Aqui mesmo, em Taperoá, conheço o Coronel Chico Bezerra que nunca precisou de bengala e anda teso, duro, espigado, como se tivesse engolido uma! Depois, nem todo homem adulto anda com dois pés: existe o "perneta" que anda com uma perna só, e existe o chamado "cotó" que não anda com perna nenhuma! Finalmente, nem todo menino engatinha de quatro pés: já vi muito menino por aí que começa a vida engatinhando de bunda, arrastando o zebescuefe no chão! É por isso que, modéstia à parte, minha charada epopeica, o logogrifo em versos que vai iniciar minha Epopeia, é muito superior ao enigma-mor dos Gregos, povo de Homero! (SUASSUNA, 1972, p. 364).

Descontraído, mais uma vez, assim como Homero, como Sófocles, como Sêneca e como todos os que se deixaram seduzir pelo mito de Édipo; μίμησις, ζῆλος, *emulatio*, *imitatio*, emulação. Na sequência, percebe-se a razão de se afirmar que qualquer bom decifrador brasileiro consegue resolver o “enigma grifo-esfingético em versos”, de Pedro Cego e Silvestre, que Quaderna apresenta ao Corregedor:

"Quem quiser ter seu sossego,
deixe a minha Companhia,
pois minha Mãe me pariu
numa áspera Catinga!
Armas, rifles e Cavalos,
serra abaixo, serra acima,
e os Ciganos me furtaram
em terras de Mouraria!
Quatrocentos me matavam,
quatrocentos defendiam,
até que me sepultaram
numa Cadeia que havia!
Um Gavião me educou,
um Cervo me salvaria,
sete anos bebi leite
da feroz Onça parida,
outros sete comi Pão,
sete, o Vinho da bebida!

Três vezes sete, vinte e um,
e eis que o Morto volta à vida!
Por sete anos fui preso
e ainda lá estaria,
não fosse o sangue do Rei
que me ressuscitaria!"
(SUASSUNA, 1972, p. 362)

Se a resposta do enigma grego é o homem, mas não se aplica a todos os homens, a resposta do enigma brasileiro é Sinésio, o único, o Desejado, o Alumioso. Entretanto, no Romance da Pedra do Reino, além do enigma decifrado por Quaderna, temos o grande enigma da obra, que é o assassinato do padrinho de Quaderna. No *Folheto IV*, relata-se o caso do fazendeiro degolado de forma misteriosa e enigmática. O tio padrinho de Quaderna, pai do Alumioso, fora degolado dentro da torre de sua fazenda, que era um quarto quadrado sem janela e estava fechado por dentro com chave e tranca. Com esse evento, Quaderna lança o desafio a

...qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu Padrinho e a "desaparição profética" de seu filho Sinésio, o Alumioso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo (SUASSUNA, 1972, p. 30).

O enigma de crime e sangue apresentado já desde o início da obra, ao contrário da tragédia de Édipo, não será decifrado, mas conduzirá a um conflito trágico. Quaderna tem orgulho desse enigma. Interrogado pelo Corregedor acerca do assassinato do padrinho no *Folheto LI*, intitulado "O crime indecifrável", ele afirma orgulhosamente o engano do Corregedor:

Vossa Excelência desculpe, mas está pensando que meu enigma de crime e sangue é algum desses enigmazinhos estrangeiros que qualquer pessoa decifra? Está muito enganado! Meu enigma é fogo, Excelência, é um enigma brasileiro, o mais bem tecido que já houve no mundo! (SUASSUNA, 1972, p. 291).

E, como o Corregedor insiste, Quaderna é enfático:

Eu não já lhe disse que isto aqui é um enigma sério, um enigma de gênio, um enigma brasileiro, sertanejo e epopeico? Ora indício! Com indício, é canja, qualquer decifrador estrangeiro decifra! No caso, não havia nada: nem vela dobrada, nem disco mortífero, nem botões de camisa, nem abotoaduras de

ouro, nem fios de cabelo, nem alfinete novo, nem nada dessas outras coisas que costumam fornecer pistas aos decifradores dos ridículos enigmas estrangeiros! Para o meu enigma, portanto, só um Decifrador brasileiro e de gênio! (SUASSUNA, 1972, p. 293).

A presença do enigma brasileiro superior ao enigma grego dá a Quaderna, repetimos, as qualidades para ser o tão almejado candidato a Gênio da Raça, mas ele quer garantir sua superioridade também como um decifrador melhor que Édipo. Nesse intento, ao ser cegado pelas musas do sertão, ele se colocará à sombra daquele e far-se-á Patrono dos charadistas do reino literário. Nem assim ele desiste de superar o grego e, tal como faz em relação a Homero, busca a natureza ordinária de suas ações e supera a cegueira do filho de Laio, afinal, os gaviões que o cegaram eram um macho e uma fêmea e, por isso, ele verá melhor que Édipo (tornando-se um Tirésias adivinho-decifrador e rei), pois segundo Clemente:

(...) dagora em diante, você vai ser o único homem, no Mundo, capaz, ao mesmo tempo, de ver as coisas machamente e femeamente, o que, sem dúvida, é uma grande vantagem para o Decifrador e Epopeieta que você sempre quis ser! Na minha opinião, Édipo, quando moço e bom dos olhos, avistava coisas demais, motivo pelo qual não via nada! Só depois de cego foi que ele recebeu a lucidez esfingética e pôde se aperceber de que o Mundo e a vida são, como dizia o genial Tobias Barretto, "uma integridade espantosa". Creio que é por isso que os Professores alemães de Filosofia costumam afirmar que Édipo, como cego, tinha um olho a mais! (SUASSUNA, 1972, p. 505-506)

Claro que, no primeiro momento, Quaderna não gosta do comentário de Clemente e responde que o olho a mais de Édipo é “o olho do cu” e ao contrário dos filósofos alemães, os filósofos brasileiros afirmam que “pimenta no cu dos outros é frescor”. Em seguida, após reflexão, sente-se consolado pela tragédia da cegueira que o permite ser melhor que Édipo e Tirésias na decifração de enigmas, e superior a Homero na escrita de epopeia. Neste trabalho, trataremos da cegueira epopeica de Quaderna em capítulo à parte.

Em vários momentos, Quaderna demonstra orgulho pela família real a que pertence e pelas ações que pratica. O orgulho é, justamente, a falha trágica de Quaderna. Em conversa com Pedro Beato, o marido de sua amante Maria Safira, Quaderna vê seu orgulho exposto de forma simples por uma das duas pessoas na vila que lhe impunha respeito, como ele mesmo relata:

Eu não ligava, verdadeiramente, a ninguém, portava-me com a maior desenvoltura com todo mundo. Talvez, no fundo, Pedro Beato fosse a única pessoa que, na Vila, me impunha respeito. Não, a única, não: o Padre

Marcelo também, se bem que um pouco menos, porque eu não o ofendia nem ele era *um pobre*, como Pedro Beato. Quanto aos outros, eu pressentia que era gente da mesma massa que eu, com suas ambições e mesquinhas particularidades; estávamos todos no mesmo saco, de modo que eu os tratava mais do que de igual para iguais – de cima para baixo (SUASSUNA, 1972, p.2 43).

Pedro Beato expõe sua opinião a respeito de Quaderna, dizendo-lhe que é por orgulho que ele vive inventando histórias de Imperador do divino, de bumba-meu-boi e de Auto dos Guerreiros. Alega também ser por orgulho que ele se veste de Rei e anda a cavalo na rua, de manto nas costas e coroa na cabeça. Quaderna protesta, afirmando que faz isto de forma inocente, ao que Pedro Beato replica:

— Dinis, meu filho, me perdoe, mas não existe nada inocente, no mundo! Na sua vida, você tem um pensamento escondido, que é a causa da maior parte dos seus sofrimentos! É também esse pensamento escondido que faz com que os outros sintam em você um homem perigoso, um homem cuja presença prejudica, insulta e humilha os outros! (SUASSUNA, 1972, p. 244-245)

A *ἀμαρτία* (erro)⁶⁵ de Quaderna não levará necessariamente à *περιπέτεια* (peripécia)⁶⁶, visto não haver nada que modifique o rumo da narrativa em seu contrário, mas há um suspense em torno da possibilidade de que uma reviravolta possa ocorrer, tendo em vista a mudança em sua vida ao ser convocado para depor. Como não conhecemos o veredicto do Corregedor, já que o julgamento continuará no outro dia, resta-nos somente a expectativa.

Assim, podemos afirmar que n'A *Pedra do Reino* nos resta apenas o anúncio da peripécia. A ação de Quaderna caminha para um final feliz e heroico de construtor do Reino ou para uma catástrofe desencadeada, a *hybris*, resultado do orgulho, de forma que ele vai se enredando cada vez mais, através da palavra, nas teias do processo. O próprio Quaderna reconhece no *Folheto LIII*: “Eu falava demais, novamente, cego pelo orgulho que depois me perdeu” (SUASSUNA, 1972, p. 310). O orgulho do Poeta-Escrivão aumenta de forma excessiva, isso o impede de ver que a consequência de suas ações equipara-se a cometer um erro de proporções desmedidas.

No *Folheto LIV*, ele se assusta: “Ave Maria! No meu orgulho, eu tinha ido de novo muito longe!” (SUASSUNA, 1972, p. 319) e, no *Folheto LX*, depois de se vangloriar acerca de sua descendência direta do rei de Portugal, Dom Dinis, o Lavrador, e de como ele se

⁶⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1449a 34; 1453a 10, 16; 1454b 35, 1460b 15, 17, 19, 30; 1461b 8.

⁶⁶ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450a 34; 1452a 15, 17, 22-29, 33, 38; 1452b 9, 10; 1454b 29; 1455b 34; 1456a 19; 1459b 10.

aproveitara da religiosidade popular para transformar seu tio padrinho em Rei – aumentando o prestígio e o poder que ele já possuía e que estava ameaçado porque a seu tio faltava a condição de pobre e perseguido pelo governo – percebe que se excedeu novamente e que a sua situação se complicava:

Novamente levado pelo orgulho eu ia longe demais! Cego, porém, pelas sertanejíssimas divindades gaviônicas, não me apercebi de nada, e continuei, enredando-me cada vez mais nas teias da cegueira, do orgulho e do processo (SUASSUNA, 1972, p. 345).

A peripécia é consequência do ἀνάγνωσις (reconhecimento)⁶⁷ que, para Aristóteles, deve acontecer de forma verossímil e necessária. No *Édipo Rei*, de Sófocles, temos o reconhecimento e a peripécia acontecendo juntos para a revelação da história oculta, cujo criminoso é o próprio investigador. N'A *Pedra do Reino*, o enigma de crime e sangue é brasileiro e não revelado. As forças de ação entre Quaderna e o Corregedor anunciam a catástrofe, tendo em vista que Quaderna quer concluir a história deixando-a em aberto, tal qual Sherazade, e o Corregedor quer uma resposta para o enigma.

O sentido do trágico permanece suspenso para Quaderna, pois o depoimento é interrompido com um evento épico: a preparação para a guerra entre os dois irmãos, Arésio, o Cáprico e Sinésio, o Alumioso. Vê-se projetada uma guerra fratricida, nos mesmos moldes daquela que ocorreu com Etéocles e Polinices? Encerra-se a fase do crime e tem início a fase da vingança implacável (SUASSUNA, 1972, p. 616). O que será outro romance-trágico, obedecendo provavelmente às equivocadas unidades neoclássicas do teatro francês, representadas por tempo – um dia; espaço – cadeia da vila de Taperoá; e ação – continuação do depoimento de Quaderna. Vitorioso, Quaderna sai da fase de crime com um romance escrito e como membro aclamado da Academia Brasileira de Letras, e, como se não bastasse, com material suficiente para escrever a fase da vingança implacável.

⁶⁷ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450a 34; 1452a 16, 17, 29; 1452b 11; 1453b 31, 35; 1454a 3-8; 1454b 19; 1455a 21; 1455b 9, 21, 34; 1459b 11, 15.

CAPÍTULO III

UM ÉDIPO E VÁRIAS VERSÕES: SÓFOCLES, SÊNECA E SUASSUNA

*Onde apresentamos o mito de Édipo
a partir de seus textos-fonte,
a saber Sófocles e Sêneca, e sua tradução por Suassuna.*

Após a sumária delimitação de nossas escolhas teóricas, apresentaremos, neste capítulo, algumas análises do mito de Édipo materializado em textos teatrais de Sófocles e de Sêneca, quais sejam, o *Édipo Rei* e o *Édipo em Colono*, de Sófocles e o *Édipo Tirano*, de Sêneca, além de sua transposição para o contexto brasileiro, mais especificamente nordestino, por Suassuna.

É sabido que o mito de Édipo está presente na cultura ocidental como se sempre tivesse pertencido a ela. Desde Homero⁶⁸, temos referência ao mito do herói que é perseguido pelas Erínias maternas após ter matado o pai e se casado com a mãe. A poesia dramática antiga que chegou até nós nos apresenta Sófocles e Sêneca como os recriadores do mito de Édipo, tendo em vista que o mito é vivo e provém da oralidade.

Neste capítulo, trabalharemos o mito edipiano e sua presença entre os povos gregos e romanos. Em sua introdução ao *Édipo Rei*, Fialho (2006, p. 9) nos informa que Sófocles inscreveu *Édipo Rei* nas Grandes Dionisíacas, mas perdeu o concurso para uma peça desconhecida, escrita pelo sobrinho de Ésquilo. Aristóteles, no entanto, a torna imortal em sua *Poética*, qualificando-a como exemplo da mais completa e bela tragédia. A posteridade veio confirmar a complexidade da tragédia e a metamorfose do mito através do cinema, de contos, novelas e romances.

Entre as mais famosas versões do *Édipo Rei* de Sófocles está o *Édipo*, do filósofo latino Sêneca. Nos séculos posteriores, Sêneca exercerá forte influência também na literatura (HIGHET *apud* CARDOSO, 2005, p. 36). Grandes escritores de teatro na França neoclássica

⁶⁸ Podemos conferir a presença do mito de Édipo em Homero na *Ilíada* (XXIII, 679-680) e na *Odisseia* (XI, 271-280)

– Corneille, Racine, De La Pérouse, R. Garnier, P. Mathieu, Buchanan, Billard, La Pinelière, Crébillon; na Itália – L. Dolce, Cinzio, Foscolo; e na Inglaterra – Shaskespeare, Jonson, Sackville, Norton, Daniel Greville, Peele, Greene, Massinger compuseram obras relevantes para a literatura nas quais é possível identificar a forte herança senequiana.

Na Idade Média, o mito terá grande repercussão através da *Tebaida*, de Estácio, como podem atestar os mais de 160 manuscritos que subsistiram. (LEITE, 2010, p. 70). Ainda que se trate de um poema épico, temos em Estácio o retorno do ciclo tebano e do mito de Édipo.

As marcas da tragédia de Sófocles e de Sêneca sobre o mito de Édipo se encontram no Renascimento com os Édipos de Corneille (1659), Dryden e Lee (1678) e Voltaire (1718). Segundo Anjos (2008, p. 18) tais autores têm como foco a questão do destino, acompanhando o modelo senequeano, e não o conhecimento, a autodescoberta, como fez Sófocles. O mito retorna nos séculos XIX e XX com Schiller, que escreve *A noiva de Messina* (1803) e faz uma fusão entre o *Édipo Rei* e o *Édipo em Colono*, abordando o mito de forma mais filosófica e destacando o coro criado por Schiller que, para Nietzsche, representa a reconstrução do mundo grego. O próprio Schiller (2004, p. 191) insistirá, em *Sobre o coro na tragédia*, na importância do coro na tragédia moderna, porque “transforma o mundo moderno comum em mundo poético antigo, porque torna inutilizável para ele tudo o que resiste à poesia”.

Freud traz como novidade a interpretação psicanalítica do mito edipiano e, com ela, temos uma nova produção trágica que aborda o mito, tornando-o familiar. Segundo Serra (2009, p. 18), “Freud renovou a tese da culpa de Édipo, conferindo-lhe um sentido mais rico, ao jogar com o binômio *consciência x inconsciente* no âmbito de uma relação simbólica”. Para o helenista, Freud volta-se para o espectador – pondo-se no lugar de todos os homens de forma que a imagem de Édipo comova – mas distorce a história ao projetar a culpa como um dado objetivo dela e ao afastar-se da relação entre o símbolo dramático que é *Édipo Rei* e o espectador da tragédia (SERRA, 2009, p. 19).

Cocteau, com *A máquina infernal* (1934) recupera o momento em que Édipo encontra com a esfinge e o coloca no sono da vigília semelhante à cegueira trágica de Sófocles (FIALHO, 1993, p. 14). Não desconsideramos também o *Édipo* (1930) de Gide, sabemos que é uma obra significativa por tratar a temática de Édipo como um diálogo de ideias filosóficas. Avançando para o cinema europeu, temos o *Édipo Rei* (1967), de Pasolini, em que o diretor atualiza o prólogo e o epílogo, colocando em questão a perplexidade do homem diante da incerteza do destino, sem olvidar o colombiano *Édipo Alcalde* (1996), de Jorge Ali Triana, com roteiro de Gabriel García Márquez.

Em função dos objetivos desta pesquisa, temos um interesse especial pelo *Édipo Rei* de Sófocles e pelo *Oedipus* de Sêneca. Sabendo da influência grega na literatura latina, iniciaremos, então, pela contextualização da poesia dramática grega.

Não há como negar que somos influenciados pela época histórica e pela sociedade em que vivemos. Do mesmo modo, a dinamicidade da poesia dramática aponta para sua mutabilidade e, por isso, devemos considerar os aspectos históricos e culturais que propiciam o surgimento do teatro trágico na Grécia antiga.

Há uma ligação estreita entre a tragédia e o ritual religioso na Grécia antiga. É sabido que a tragédia era uma das partes dos festivais dionisíacos que ocorriam anualmente em Atenas, em especial das Dionisias Urbanas, também conhecidas como Grandes Dionisias⁶⁹. Durante essas festividades, abriam-se os trabalhos litúrgicos com uma procissão em homenagem ao deus Dioniso e com a presença de pessoas que possuíam posições bem definidas: aquela que carrega a imagem do deus, a que carrega as oferendas, os ramos⁷⁰, etc. Segundo Eliade (1978, p. 202), Dioniso é o deus do fruto suculento, doce, carnudo, ou seja, é o deus do prazer dado pelo contato direto.

O mito de Édipo era conhecido pelo público e a versão dada por Sófocles atendia à expectativa da história espalhada pela tradição. Logo, Sófocles, nesse aspecto, não trouxe ineditismo. Ao mesmo tempo, o recorte dado por Sófocles ao mito de Édipo atribuiu maior tragicidade ao mito e fixou na História o que a modernidade conhece dele. A partir do mito grego, Sêneca recria o mito protagonizado pelo Édipo latino.

Sêneca atende às recomendações dadas aos Pisões ao fugir do modelo dos romanos, criticados por Horácio na *Epistula ad Pisones*⁷¹ em 285 – “Nossos poetas nada deixaram não experimentado, nem mereceram menor glória os que ousaram abandonar os vestígios gregos” – e busca o modelo grego, que é insuperável, também recomendado por Horácio: “Vós, os modelos gregos volvei com mão noturna, volvei com diurna”.

Dessa forma, a poesia dramática senequiana é uma adaptação das obras dos principais poetas gregos que se dedicaram a esse gênero como Ésquilo, Eurípides e Sófocles. Atento às possibilidades de originalidade, Sêneca busca dar um toque pessoal à sua obra.

⁶⁹ AMOURETTI, M. C.; RUZÉ, F. *O mundo grego antigo*. Lisboa: Dom Quixote, 1993, p. 167-170.

⁷⁰ Sobre o uso de ramos verdes pelos iniciados no culto de Dioniso, cf. E. R. DODDS, *Euripides. Bacchae*, Oxford, 1960, pp. 80 sq.; Roux, *op. cit.*, II, pp. 282 sqq. Este autor chama a atenção para o fato de o dativo *Môúusi* ter sido interpretado como um complemento de lugar, 'abandona-te ao delírio de Baco, por entre os ramos de carvalho e pinheiro', ou seja, no Citéron, onde tem lugar a bacanal. Mas uma vez que se trata, neste passo, de descrever o traje e os acessórios das bacantes, a primeira hipótese parece mais legítima.

⁷¹ Horácio, *Epistula ad Pisones*. Ed. Bilingue. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

3.1 O Édipo grego, a fonte

É inegável o legado literário grego, sobretudo em dramaturgia. O mito e a tragédia de Édipo são ainda apresentados e representados nas mais variadas linguagens e traduções. Na sociedade grega, Édipo, diferentemente da forma como foi visto posteriormente, é mais que um herói individual. Na Atenas do séc. V a.C., ele é um indivíduo no contexto político (KNOX, 2002, p. 43)⁷² e, nesse contexto, das Grandes Dionisiacas, o herói é o povo. Na mesma linha, Wise (*apud* BARBOSA)⁷³ afirma que a expectativa dos atenienses desse tempo ao assistir a uma tragédia era ver a vitória da cidade democrática, ou seja, almejava-se a salvação não da figura do protagonista trágico, mas, antes de tudo, o reerguimento da *pólis*, isto é, da comunidade na qual ele se inseria.

Coaduna com essa mentalidade o apogeu de um gênero, ou seja, de uma forma de narrativa em discurso direto, estabelecida a partir de lacunas, de espaços vazios que aguardam sua completude em cena; obras que carecem da atuação de muitos para se estabelecerem. Os “buracos” textuais presentes no texto teatral permitem, aliás, preveem a intervenção de muitos, fazendo dele uma obra aberta – obra sem subordinação, na qual quem faz a conexão é o diretor, o ator, o encenador. Com base nisso, ousamos afirmar que o teatro, desde a Antiguidade, assumiu-se como um texto coletivo e colaborativo.

Em análise recente, José Antônio Dabdab Trabulsi⁷⁴ propõe um estudo acerca da força da democracia ateniense, afirmando que, nas reuniões públicas, os contemporâneos de Sófocles tinham confiança nas ações coletivas e acreditavam que somente o corpo conjunto de cidadãos poderia mudar o estado das coisas. Com esse modo de pensar, segundo Trabulsi, consolidavam-se os sentimentos de poder ser juntos e poder fazer juntos. A noção de “ser muitos” gerava, igualmente, um efeito visual eficaz. Desse modo, a Atenas clássica gostava de se ver reunida em assembleias, nos tribunais populares e no teatro, ela gostava de se ver e de se deixar ver. Um exemplo do “poder fazer juntos” encontra-se na comédia *Lisístrata*, de Aristófanes, em que a protagonista afirma que, se se unirem como nas outras cidades, as mulheres conseguirão, juntas, salvar a cidade (ARISTÓFANES, 2002, p. 33-35).

A visão de muitos reunidos traz à tona a ideia de pertencimento coletivo, apontando para a imagem de quem é o mais forte. Nesse contexto, o efeito visual passa a ser eficaz para criar a certeza quanto à força, o poder e a determinação do conjunto. A democracia grega traz,

⁷² A edição original foi publicada em 1979 e a edição utilizada é de 2002, da editora Perspectiva, tradução de Margarida Goldsztyjn.

⁷³ BARBOSA, T. V. R. *Como ler a teoria da tragédia de Aristóteles*: a polêmica de Jones. No prelo.

⁷⁴ TRABULSI, In: MARQUES, 2012, p. 13-30.

assim, à tona a visibilidade das decisões públicas e as vantagens e as desvantagens das decisões coletivas. Mesmo sabendo dos inconvenientes que poderia gerar, os atenienses tinham orgulho da visibilidade de suas decisões, que eram quase sempre acompanhadas da publicidade. O autor conclui sua reflexão afirmando que em todo sistema democrático há vantagens e desvantagens e o preço a pagar para se viver em uma democracia é compensado pelo caráter coletivo das decisões.

Ainda que essa não seja a única leitura possível e nem a mais popular, a abordagem de fazer do povo o protagonista da peça traz, de forma diferenciada, uma semelhança com o *Édipo*, de Sêneca, que exploraremos mais adiante. Antecipamos, porém: para nós, os gregos, assim como nosso autor paraibano, pensam no coletivo: Édipo, o indivíduo paradoxal que salva e aniquila a cidade, e Pedro Diniz Quaderna, o mestiço *príncipe do sangue do vai-e-volta* à caça da nação literária do Reino. Trata-se de construir um corpo coletivo, uma *pólis* ou mesmo um reino.

Anuentes com Bernard Knox (KNOX, 2002), entendemos que Édipo (e com ele o será também Quaderna) é personagem cuja criação transcende o tempo, pois, como invenção poética, ele possui uma natureza universal, ainda que seja apresentado como um produto da literatura grega. Édipo é uma dessas personagens imortais. Em *Édipo em Tebas*, Knox desvenda o sentido e os significados do Édipo de Sófocles, relacionando-o com o ambiente histórico que o produz. Ao apresentar a harmonia entre o caráter de Édipo e a *pólis* ateniense, o classicista inglês reitera a ideia de ser o herói de Sófocles o paradigma da cidade de Atenas de seu tempo e justifica:

A sugestão de que a *tyrannis* peculiar de Édipo é uma referência à própria Atenas baseia-se na pressuposição de que a tragédia foi concebida em termos de situações e atitudes contemporâneas. Tal pressuposição justifica-se não só pelos inúmeros detalhes acidentais nesta peça, como pela prática regular dos poetas trágicos atenienses (KNOX, 2002, p. 51).

Assim como para Knox o poeta grego escrevia dramas contemporâneos e não históricos, pois escrevia para o homem de seu tempo, e assim como Édipo, em seu caráter e forma de agir, pode ser visto como uma representação simbólica da Atenas de Péricles (KNOX, 2002, p. 93), algo semelhante acontece com Quaderna e com o *Reino da Literatura Brasileira*, conforme proporemos mais à frente. Notemos que, mesmo sendo uma personagem universal, o Édipo de Sófocles é também a Atenas de Sófocles. Édipo é inteligente como os atenienses, que, segundo Heródoto (*apud* KNOX, 2002, p. 60-61), “são os primeiros dentre os

gregos na sabedoria”. Assim também para nós, o es(x)perto Quaderna é a pedra fundadora do reino poético de Ariano Suassuna, que se estrutura a partir dos muitos outros reinos que o antecederam; que não tem início no período medieval somente; que tem seu começo nos muitos começos da literatura.

O político, o econômico, o cultural e o social estão presentes na obra de Sófocles. *Édipo Tirano* reflete o momento em que foi escrita. A Grécia de Sófocles é, digamos, a Grécia da filosofia em desenvolvimento e do homem que se depara com conflitos de múltiplas tendências, que encontra a sofística, sofisticação do pensamento, e demonstra bem o relativismo e as divergências que este último provoca. O poeta grego deste tempo está apto para criar uma personagem que reflete os variados embates que o homem grego vivenciava. Sófocles, por exemplo, abre espaço para discutir as transformações da sociedade grega e do próprio homem. São discussões públicas, tendo um dos focos na reflexão formativa. Além disso, as apresentações têm a aquiescência da cidade através de seus representantes.

Segundo Micheletti (2007, p. 58), Suassuna nos apresenta uma narrativa em duas vertentes distintas de seu tempo: revela elementos da memória da história político-social brasileira e da literatura. A sociedade apontada através da história tem como ponto de partida o movimento messiânico e as discussões que o autor propõe a partir de seu protagonista e narrador; nesta perspectiva, abordam-se também acontecimentos históricos relacionados com as décadas de 1920 e 1930. A vertente literária, por sua vez, está ligada à intertextualidade entre autores conhecidos e também a um legado literário de autores menos conhecidos. A crítica insiste também na herança, declarada pelo próprio Suassuna, do medievalismo.

Ampliamos nossa pesquisa acerca dessa herança a fim de atingirmos ainda a Literatura Antiga. Acreditamos que, ao criar uma personagem que toma suas decisões sem delegar aos deuses a responsabilidade por suas ações e pelas consequências que elas acarretam, Sófocles traz à cena o novo homem grego, caracterizado por incertezas e descobertas; situado entre o divino e o humano; homem que possui dúvidas sobre si mesmo e que quer se descobrir; que se afasta do herói mítico e aproxima-se daquele que possui inquietações, e que, além disso, cogita sobre a sua existência e o seu lugar no mundo e na coletividade. Suas ações geram consequências que são de responsabilidades suas e não dos deuses. Instaure-se, assim, uma atenuação do divino em consequência ao avanço intelectual que a Grécia vivia.

O herói de Sófocles é, pois, confiante e move-se pela inteligência, afinal, ele decifra o enigma da esfinge que ameaça Tebas: Édipo é toda humanidade, é o *homo sapiens*. Este homem que sabe é o detentor do poder que pode restabelecer a ordem de Tebas e trazer a sua

salvação. Édipo, o redentor do passado, quando derrotara a Esfinge, é, agora, em Sófocles, a esperança contra a peste que consome a cidade e que exige novamente uma ação de inteligência. E assim será, não apenas em Tebas, mas igualmente em Colono, quando temos um Édipo privado da visão e, mesmo assim, capaz de ver, sendo o guia dos demais homens.

Em Colono, o Édipo sofocliano realiza a síntese entre o mundo divino e o mundo humano (VÁRZEAS, 2009, p. 284), ou seja, é, justamente, no exílio que ele é reabilitado, sendo capaz de traduzir as mensagens divinas. As palavras de Édipo tornam-se, então, mais poderosas e as várias forças em conflito manifestam-se de modo mais perceptível na força benéfica e maléfica que emana das palavras; os opostos tornam-se mais humano e mais divino a um só tempo.

Como se pode avaliar, o Édipo de Colono é mais paradoxal que nunca, seu corpo frágil e velho contrasta com a força de suas palavras; seu suicídio final acarreta sua ascensão ao plano divino; sua nobreza consciente contrasta com a imagem visível do vagabundo que precisa de esmola para sobreviver. Logo no prólogo, vemos o diálogo de Édipo com o estrangeiro que vem de Colono trazendo a proibição da passagem do rei cego para além da entrada da cidade. Diante do interdito, o filho de Laio envia ao rei da cidade de Atenas, Teseu, uma mensagem. A situação é paradoxal. No verso 70, Édipo afirma que o favor que Teseu lhe fará reverterá em vantagens para o próprio Teseu, pois quem acolhe o privado de visão obterá benefícios e quem o rejeita terá prejuízos. Dramaturgicamente, tais afirmações são reveladas na prece que Édipo, suplicante, faz às Eumênides, já que o seu sofrimento está para além do que é humano (v. 105).

Fraco e poderoso, o rei tebano encara a sua última luta como humano para cumprir o seu destino, que é tornar-se sagrado. A personagem de Suassuna, a exemplo do Édipo sofocleano, é também paradoxal. Atento aos eventos de sua vila, temos um Quaderna ao mesmo tempo realista e misterioso. Desejoso de mudanças radicais, temos um Quaderna visionário, criador da Igreja Católica Sertaneja.

3.2 O Édipo latino, uma primeira tradução

O Édipo latino possui outra contextualização. Sêneca escreve no período imperial e suas tragédias abordam mitos desenvolvidos antes pelos tragediógrafos gregos, embora apresentem originalidade e autenticidade. Sêneca modifica suas tragédias mantendo, todavia, a coerência da ação, ainda que para isso tenha que impor mudanças ao mito tradicional. Já aí

percebemos a reatualização do mito com uma forte presença da cultura latina na obra senequiana.

Pensamos, ademais, na transcendência da fronteira literária, tendo em vista que o leitor romano tinha acesso à língua original. Esse leitor, segundo Bassnet (2003, p. 83), era capaz de considerar a tradução como metatexto do original, ou seja, o texto de chegada era lido através do texto fonte. Desta forma, o “tradutor” não tinha que se sujeitar à estrutura do texto original. A tradução latina é, então, decorrência de uma produção literária que segue um cânone de excelência que transcende as fronteiras linguísticas (BASSNET, 2003, p. 84).

No entanto, o teatro de Sêneca aproxima-se mais do teatro de Eurípides (séc. IV a.C.) do que daquele praticado por Sófocles. Encontramos exageros e realismos no poeta do império, que opta por situações horrendas, tingidas com cores fortes e violentas (HERRMANN, 1924, p. 252-253). É pela variedade de tom que Sêneca se afasta do poeta grego compositor de *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Em função dessas características, Ana Alexandra Alves de Sousa, em introdução à sua tradução de *Medeia* de Sêneca (2011, p. 19), afirma que a falta de testemunhos sobre representação teatral convencional na época de Nero leva à tese de que a obra teatral de Sêneca teria sido composta somente para leitura pública. Herrmann *apud* Cardoso (2005), analisando as tragédias de Sêneca, enumera as suas conclusões quanto à construção das tragédias, de modo que poderíamos esquematizá-las da seguinte maneira:

1 – Sêneca não utiliza apenas um método para realizar a imitação⁷⁵ dos poetas gregos: muitas vezes ele recorre à *contaminatio*⁷⁶, isto é, utiliza-se de outras obras que não são necessariamente poesia dramática grega; outras vezes, recorre a um modelo principal, utilizando-se por vezes somente de fontes dramáticas e; em outros momentos, utiliza-se de fontes dramáticas somadas a modelos épicos e/ou líricos. Esse procedimento nos leva a pensar que esses conceitos antigos se aproximam de conceitos e procedimentos modernos, o que reafirma nossa intenção de utilizar teorias diversas que nos auxiliem a destacar este ou aquele outro aspecto;

2 – a fonte principal de Sêneca são os grandes trágicos gregos, mas utiliza, ao mesmo tempo, textos de poetas arcaicos latinos;

3 – Horácio e Ovídio foram fontes importantes para Sêneca;

⁷⁵ Observe-se que Herrmann nomeia como "imitações" o trabalho de Sêneca. Ao que parece, ele recupera o conceito de *mimesis* platônico, ou seja, a *grosso modo*, uma imitação de segunda mão advinda do mundo das ideias.

⁷⁶ A *contaminatio* poderia englobar as ideias de intertextualidade, paródia, crítica literária, paráfrase, adaptação, apropriação e tradução.

4 – a hipótese mais justa para as fontes senequianas é, portanto, a “ecclética”.

Ao contrário do teatro grego, as tragédias de Sêneca eram destinadas a um público elitista, habituado a frequentar círculos literários, buscando na literatura um lazer intelectual refinado. Ao mesmo tempo, devido à mudança cultural e política acontecida em Roma, surge um novo arquétipo de homem que encontrava na literatura respostas para as suas expectativas, afinal, a poesia dramática de Sêneca é produto cultural de uma época de transição, uma época de mudanças políticas, sociais, econômicas e também de crises religiosas e ideológicas. Nesse sentido, podemos dizer que Sêneca recebeu a influência, em sua obra dramática, da literatura grega e da literatura latina de sua época. Ao que se supõe, foi por estar atento a isso que Sêneca, no *Édipo*, apresenta inovações sobre o modelo grego a ponto de marcar o caráter romano de sua obra e, assim, diferenciar, ou melhor, registrar o caráter de um Édipo familiar ao cidadão de Roma.

É a originalidade do poeta latino que valoriza a sua obra, dado que ele não faz uma simples cópia – palavra a palavra – da peça grega: mantém o mito original, mas acrescenta-lhe novos elementos. Entre essas inovações, podemos perceber que o prólogo escrito por Sêneca é marcado pela descrição da peste de Tebas (v.1-81). Deste modo, o sacrifício (v. 206-402) – realizado por Tirésias em presença de Manto, personagem que não existe na obra grega, e da magia presente de forma quase acintosa, seguida da cena de necromancia – pode ser uma ousada inovação senequiana que garante a presença da cultura latina ainda que a peça possua tema grego.

Temos, portanto, uma mistura, nesse caso, uma fusão do tema grego com a cultura latina⁷⁷. Sêneca conhece a cultura em que vive e, por isso, Tirésias não ouve a voz do oráculo. Assim como os sacerdotes latinos, Tirésias examina, através de Manto, as entranhas da vítima, nas quais se manifestavam os avisos do deus; ele é o *harúspice*. Igualmente, não há discussão entre Tirésias e Édipo. Tirésias fala através do sacrifício de animais, prática comum em Roma, e através da necromancia, isto é, por via indireta. Ainda na cena do sacrifício, Tirésias faz referência aos augúrios, ou seja, à adivinhação através do voo das aves. Notemos que, em Suassuna, Quaderna também é dado à adivinhação, não através de voo de aves, mas através das charadas e logógrafos lidos e escritos nos almanaques, especialmente no *Almanaque Charadístico e Literário Luso-Brasileiro* (SUASSUNA, 1972, p. 131).

Do mesmo modo, também recuperando um recurso grego esquiliano (tomado da

⁷⁷ Não estamos querendo com isso dizer que o tema grego é puro. São bem prováveis interferências de outras culturas no texto sofocleano, mas este não é nosso escopo. Cf. DOUGHERTY & KURKE. *The Cultures within Ancient Greek Culture*. Cambridge University Press, 2003.

tragédia *Persas*), Laio é invocado das profundezas da terra para revelar o seu assassino na cena da necromancia (v. 530-658). Latinizada, porém, a estratégia grega passa a ser uma descrição de Creonte. O rei de Tebas narra a invocação de Laio feita por Tirésias com detalhes e requintes tais que nos levam a supor que o espectador virtual ficaria extasiado com a beleza da cena construída com as imagens de efeito sonoro, visual e cinético. Outra inovação senequiana é a prisão de Creonte (v. 659-708): Édipo manda prender Creonte após a sombra de Laio anunciar o culpado pelo seu assassinato. Nessa cena, temos algumas reflexões senequianas sobre o exercício do poder. Tais reflexões são curtas, assim como recomenda Horácio no verso 335-6: “*quidquid praecipies, esto brevis ut cito dicta percipiant animi dociles teneantque fideles*”⁷⁸. Ao final da peça de Sêneca, temos uma Jocasta que, antes de morrer, chama a Édipo de filho. A rainha tem um momento de ternura para com o marido-filho, mas uma ternura trágica, cheia de pavor e desespero.

O gosto latino por cenas cruéis faz com que Sêneca centre a ação no corpo do herói. O herói grego é coletivista e o latino mais individualista. Segundo Dupont (1995, p. 18), isto acontece porque “o corpo do herói é uma parte indissociável da de sua pessoa heroica”⁷⁹.

Destarte, Jocasta se mata longe dos olhos do espectador, todavia, a descrição minuciosa permite que o público visualize a cena, pois aquilo que é transmitido pelo ouvido provoca o espírito mais lentamente do que quando submetido à fidelidade dos olhos. Assim, o filósofo poeta utiliza-se do mensageiro para descrever detalhadamente a cena de cegamento de Édipo:

Com as mãos recurvadas, ávido, investe sobre os olhos e, de uma só vez, revolve inteiramente as órbitas, arrancando-as desde a profunda raiz; sua mão engancha no orifício e, cravada, rasga profundamente com as unhas as profundezas vazias dos olhos e as cavidades inanes, e, em vão, se enfurece e se violenta mais que o necessário⁸⁰.

Ao coro, cabe louvar a Baco com um hino popular (v. 403-508) conforme o pedido de Tirésias: “Enquanto abrimos as portas do Estige profundo, soe um canto popular em louvor a Baco”⁸¹; ou anunciar a entrada de personagens: “As portas soaram e ele mesmo, sem guia

⁷⁸ “o que quer que prescrevas, sê breve, para que logo o espírito dócil apreenda os ditos e, fiel, retenha-os” *Ep.v.335-336*.

⁷⁹ Tradução nossa.

⁸⁰ Sêneca, *Édipo*, (v.965-970) – *scrutatur avidus manibus uncis lumina, radice ab ima funditus uulsos simul euoluit orbes; haeret in uacuo manus et fixa penitus unguibus lacerat cauos alte recessus luminum et inanes sinus saeuitque frustra plusque quam satis est furit* – Todas as traduções do texto latino de *Édipo* são de nossa autoria.

⁸¹ *Édipo* (v.401-402) - *Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, populare Bacchi laudibus carmen sonet*.

algum, privado de luz, constrói seu percurso”⁸². Nesses versos, anuncia-se a entrada de Édipo, que está cego, ou a ação suicida de Jocasta que: “Jaz assassinada. Sua mão morre sobre a ferida e o sangue em excesso expeliu consigo o ferro”⁸³ e deveria ser escondida do público. Tudo o que acontece em cena no *Oedipus*, de Sêneca, parece, na verdade, uma refletida e persuasiva (do ponto de vista estético) propaganda da filosofia do próprio Sêneca: “Tudo que ultrapassa a justa medida pende numa situação instável”⁸⁴. No terceiro estásimo dessa tragédia latina, o coro tebano explora a força do destino que domina a humanidade e contra a qual é impossível lutar:

Somos conduzidos pelos fados: cedei aos fados. Nossas inquietas preocupações não podem mudar os fios do fuso fatal. Tudo que a nós, raça dos mortais, acontece, tudo que fazemos vem do alto, e a roca de Láquesis, que mão alguma pode fazer fiar de novo, assegura o que está decretado. Tudo segue um percurso fixado e o primeiro dia determina o último: não é lícito, nem mesmo a um deus, modificar as coisas que correm submetidas as suas causas. O pré-estabelecido acompanha cada um; por nenhuma súplica a ordem se faz flexível: para muitos, experimentar o medo prejudica; muitos correm ao encontro do destino enquanto temem o destino⁸⁵.

Para corroborar nossa análise, abordaremos, ainda que sumariamente, a questão do destino no mundo antigo. Gregos e Romanos possuem concepções diferentes acerca do destino, perceptíveis em Sófocles e Sêneca. O poeta grego nos apresenta um destino inexorável que advém do oráculo ou de vaticínios. O oráculo nem sempre é claro e objetivo, precisa ser interpretado, pois a linguagem dos deuses é quase sempre obscura. Além disso, à mercê dos sentidos, a linguagem humana é comumente relativa e ambígua. Édipo é aquele que persegue a verdade e a aceita independentemente do que a verdade venha a ser, ação que torna Édipo rei tão humano quanto herói.

Em Sêneca, o destino passa pela escola estoica. Sêneca é um dos representantes desta escola em Roma e faz uma distinção acerca do destino entre *fatum* e *fortuna*. O primeiro refere-se aos traços essenciais da natureza humana, já com relação ao segundo as circunstâncias exteriores são determinantes⁸⁶. Temos então que a única alternativa é seguir o

⁸² *Édipo* (v. 995-997) - *Sonueret fores atque ipse suum duce non ullo molitur iter luminis orbis*

⁸³ *Édipo* (v. 1040-1041) - *Iacet perempta. Vulneri immoritur manus ferrumque secum nimius eiecit cruor.*

⁸⁴ *Édipo* (v. 909-910) - *Quicquid excessit modum pendent instabili loco.*

⁸⁵ *Édipo* (v.980-994) - *Fatis agimur: cedite fatis; non sollicitae possunt curae mutare rati stamina fusi. Quicquid patimur mortale genus, quicquid facimus uenit ex alto seruatque suae decreta colus Lachesis nulla reuoluta manu. Omnia certo tramite uadunt primusque dies dedit extremum non illa deo uertisse licet quae nexa suis currunt causis. It cuique ratus prece non ulla mobilis ordo: multis ipsum metuisse nocet; multi ad fatum uenere suum, dum fata timent.*

⁸⁶ Segurado e Campos, J.A. “Introdução”, in Sêneca – Cartas a Lucílio, 1991, p. XXXVI.

factum, pois ele está no campo da necessidade, ou seja, o homem é mortal e absolutamente nada poderá mudar este fato. Já a fortuna opera como acidente e o homem deve ser indiferente a ela, exceto se tratar de questões morais, pois a ação moral do homem diante das adversidades da fortuna será julgada como boas ou más.

Desde o prólogo, o Édipo de Sêneca teme o seu destino e este temor gera consequências perceptíveis nas ações da personagem. Esse medo crescente levará Édipo a agir como um leão raivoso, transfigurado pelo furor, a revolver com as mãos os olhos, arrancando-os das órbitas, e, mesmo depois de arrancar os olhos, continuar a se castigar furiosamente e com mais violência que o necessário, segundo o relato do mensageiro⁸⁷.

As ações de Édipo diante do destino possuem mais significado em Sêneca do que o próprio destino em si. Tanto Édipo quanto Jocasta poderiam rebelar-se contra o destino, mas a decisão por acatar o destino possui um valor moral importante para a filosofia estoica. A aceitação do destino pela filosofia estoica é expressa nos versos 980-994 citados anteriormente. Os versos apontam para um homem que deve reconhecer ser conduzido pelo destino. O homem deve afastar as preocupações mundanas, pois elas não modificam os fados, nem aos deuses é dado o poder de interferir ou modificar a ordem das coisas. O dia de amanhã é consequência do dia de hoje, pois já está determinado pelo destino. Consequentemente, temer o destino é impróprio, pois o medo conduz ao destino, por mais que o homem fuja. Sêneca expressa a necessidade de ceder aos fados sem tentar modificá-los, uma vez que o caminho de cada um já se encontra determinado. Para o destino, somos apenas um brinquedo, e preocupar-se em modificá-lo é ceder às paixões. Ninguém comanda o destino; contra ele é impossível lutar: nem deuses, nem reis podem contra a força do destino na vida dos mortais.

Se comparamos o Édipo sofocliano e aquele outro senequiano com o brasílico Quaderna, quiçá porque poeta – epopeieta – e não político, notamos que Quaderna não sucumbe frente ao destino, aliás, ele traça seu destino na história do príncipe-do-vai-e-volta. Neste sentido, pode-se dizer que o destino é perseguido por Quaderna, que corre atrás das linhas da vida pregressa da política sertaneja para tecê-la numa nova história de um novo reino. Quando entra em contato com o conceito do castelo literário, Quaderna fica certo de que a poesia é o local em que, de *factum*, ele pode correr riscos e arriscar-se em heroísmos, como Gênio da Raça Brasileira. É através do verso que Quaderna poderá restaurar o Castelo de seu reino e reinstalar os Quadernas no trono do Brasil (SUASSUNA, 1972, p. 68), feito que corresponde, exatamente, à coroação dos esforços do herói suassunico:

⁸⁷ Conferir *Édipo* (v. 915-978).

A obra estava finda, motivo pelo qual ia haver uma cerimônia régia. A Academia Brasileira de Letras, que não era senão uma espécie de meu Conselho da Coroa, era formada por Doze Pares do Cordão Encarnado e outros Doze do Cordão Azul, conforme sua Literatura fosse mais aproximada ou mais afastada do Povo. (...) era o dia da minha coroação. (...) Meus méritos e minha superioridade eram, agora, indiscutíveis. Saíra da minha condição inferior de charadista, passando a respirar os ares puros do alto daquela Serra pedregosa, escarpada e sagrada, que só os gênios são capazes de escalar e dominar. (...) O Arcebispo da Paraíba consultava o Mestre-de-Cerimônias, que não era outro senão Joaquim Nabuco, sempre amaneirado, diplomático e entendido nessas coisas cortesãs. Joaquim Nabuco, um pouco a contragosto e contrariado em seu cosmopolitismo, tinha que concordar, "porque essa fora, também, a vontade manifestada pelo Rei". Então, acolitado por Dom José de Alencar – Fidalgo sertanejo da Direita – e por Dom Euclides da Cunha – Fidalgo sertanejo da Esquerda – o Arcebispo da Paraíba me coroava finalmente como Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, ante a alegria delirante do Povo Brasileiro e ao som de uma Música sertaneja de tambores, pífanos, triângulos, violas e rabecas. (SUASSUNA, 1972, p. 623-624)

Quaderna cumpre, finalmente, os desígnios do povo brasileiro. Sai de sua inferioridade e é aclamado pela elite como o castanho que persegue o destino de ser o Gênio da Raça, sendo oficialmente reconhecido pela Academia Brasileira de Letras.

3.3 *Dos textos-fonte à tradução brasileira*

O projeto de tradução proposto pelo Quaderna de Suassuna pode ser entrevisto no primeiro parágrafo do *Folheto III: A aventura da emboscada sertaneja*, d'*O Romance d'A Pedra do Reino*:

Vossas excelências não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena, colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito numa “prosa heráldica”, como dizia o grande Carlos Dias Fernandes. Só o consegui porque, além de pertencer ao “Oncismo” do Professor Clemente, pertencço também ao movimento literário do Doutor Samuel Wandernes, o “Tapirismo Ibérico-Armorial do Nordeste”. Graças a este último 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 pobreza e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa (SUASSUNA, 1972, p. 19).

Após se localizar dentro dos movimentos culturais de sua vila, Quaderna revela como realizou a junção dos dois movimentos para elaborar sua escrita. O narrador esclarece que as

suas narrativas são baseadas em fatos documentados. Assim sendo, a narrativa é uma reescrita desses documentos e, por pertencer a dois movimentos literários distintos, as alterações são, em consequência, resultado da fusão dos dois movimentos.

Citaremos, mais uma vez, parte de um trecho indicado anteriormente, agora nossos motivos são diversos:

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 da Península Ibérica para cá trazidas pelos conquistadores fidalgos da Espanha e Portugal, quando realizaram a cruzada épica da conquista”. Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do “oncismo” de Clemente com o “Tapirismo” de Samuel (SUASSUNA, 1972, p. 19).

Suassuna coloca sua personagem Quaderna como aquele que recria ou “reescreve”, tornando-se corresponsável pela sobrevivência das obras e fatos documentados, em termos de Lefevere, a partir da vivência com o diferente; nele recria-se, sem culpa:

É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, “da realidade raposa e ofuscada 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 combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões de honra, que são as armaduras de couro dos sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha (SUASSUNA, 1972, p. 19-20).

Quaderna até deseja ser exato em sua história, afinal, sua liberdade depende de seu relato, no entanto, a oportunidade que se apresenta é literária. Não temos mais autopunição como herança e sim o recebimento de uma punição que propiciará o autoconhecimento, afinal o enigma a ser decifrado trata do que é ser “brasileiro”, como afirma o próprio Quaderna (SUASSUNA, 1972, p. 291). A mudança é substancial e trataremos dela de forma detalhada posteriormente.

À parte a grande transformação, Suassuna cria uma personagem que, diferentemente das anteriores, é cegada por outrem, isto é, o autocegamento não ocorre tal como acontece na

poesia dramática clássica. As musas do sertão, gaviões matutos, macho e fêmea, cegam o pobre Quaderna, furando seus olhos, que estalam como milho no fogo:

(...) de repente, meu olhos estalaram, como milho no fogo, ou como se tivessem sido chocados na fornalha do Inferno. (...) ceguei imediatamente, com o sangue e as lágrimas escorrendo, misturadas ao humor vital e salgado dos meus olhos despedaçados (SUASSUNA, 1972, p. 479).

Cegado de forma inesperada, Quaderna sente-se autorizado para reescrever os fatos e, dessa forma, utilizar-se da imaginação para recriá-los. Tem agora a seu favor a cegueira, graças às divindades de rapina da Morte Caetana.

PARTE II

PRELÚDIO PARA A CONSTRUÇÃO DO REINO POÉTICO

CAPÍTULO IV

ARIANO SUASSUNA E A PEDRA DO REINO

*Onde apresentamos o autor
amalgamado à sua obra.*

Ariano Vilar Suassuna, oitavo dos nove filhos de João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar, nasceu em 16 de junho de 1927, no Palácio da Redenção, sede do governo paraibano, na capital chamada, na época, Parahyba e que, hoje, tem o mesmo nome do estado, João Pessoa.

Em 1928, depois de ter cumprido por quatro anos o mandato como presidente (governador) da Paraíba, João Suassuna, volta com sua família para o sertão do estado, para a fazenda Acauhan, localizada no município de Sousa e, em 1930, é assassinado no Rio de Janeiro em consequência da divisão na política paraibana. Em decorrência disso, e após viver por algum tempo na capital paraibana, em Natal, e em outras localidades, Dona Rita Suassuna, muda-se com os nove filhos para Taperoá, no sertão dos Cariris Velhos da Paraíba, em 1933. Foi lá, no sertão paraibano, que Ariano Suassuna adquiriu familiaridade com os temas e formas de expressão que viriam, mais tarde, a caracterizar sua obra.

Em 1946, Ariano iniciou o curso de Direito em Recife, onde se ligou a um grupo de jovens escritores e artistas liderados por Hermilo Borba Filho, que também viria a tornar-se um nome expressivo da literatura pernambucana. Iniciou a carreira literária quando ainda estudante e, desde então, mostrou-se interessado no desenvolvimento das formas de expressão populares. No ano seguinte, Suassuna publicou sua primeira peça, *Uma mulher vestida de Sol*, e em 1955, escreveu o *Auto da Compadecida*, sua obra prima, que se projetou não só no Brasil como também no exterior, traduzida e representada em nove idiomas e adaptada para o cinema e para a televisão. Em 1962, o crítico teatral Sábado Magaldi apontou a peça como sendo o texto mais popular do moderno teatro brasileiro.

Após concluir o curso de Direito, Suassuna exerceu a profissão por um curto espaço de tempo e, em 1956, assumiu a disciplina de Estética na Universidade do Recife, futura Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Juntamente com outros intelectuais, fundou o Teatro Popular do Nordeste (TPN) e o Movimento da Cultura Popular.

Suassuna é romancista, poeta, teatrólogo, estadista, professor e idealizador do Movimento Armorial, que foi inaugurado no Recife em 1970 com o objetivo de incentivar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura. Vários títulos de sua obra foram reeditados, novos estudos teóricos e críticos foram lançados no mercado editorial, e novas montagens de suas peças proliferaram. Seguindo a atual tendência da dramatização de textos não-dramáticos, a TV Globo realizou a adaptação de seu romance *A Pedra do Reino*, que foi sucesso de crítica e público. *A Pedra do Reino* é, segundo o próprio Quaderna, a “terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates nas Caatingas” (SUASSUNA, 1972, p. 6).

Ariano Suassuna é mais conhecido por suas peças de teatro que por seus romances. Quando publica *A Pedra do Reino* (1971), Suassuna surpreende o seu público com tamanha obra. No ano seguinte, publica *O Rei Degolado*. Para Bosi, nestas obras, Suassuna combina “lenda e humor, tradição popular e paródia” (BOSI, 2006, p. 428). Suassuna, no entanto, classifica a sua obra como “uma novela que pretende ser uma epopeia – cheia de lirismo e sátira – do nordeste brasileiro” (MICHELETTI, 1983, p. 4). A necessidade de classificação, no entanto, não é importante para Rachel de Queiroz. No prefácio da *Pedra do Reino*, Rachel de Queiroz pondera “Mas se o hábito da rotulagem faz a gente insistir na tentativa de situar o livro dentro de um gênero – pois então que fique como romance; (...) Contudo também pode ser uma Crônica (...) mas também é profecia e doutrinação, também é romance de cavalaria e conto fantástico” (QUEIROZ, 1972, p. XI-XII). A afirmação de Queiroz dialoga com Benjamin (1996a) em *A imagem de Proust*:

(...) já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais. Mas esta é uma das menos classificáveis. A começar pela estrutura, que conjuga a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertilizá-las) tudo aqui excede a norma. (BENJAMIN, 1996a, p. 36)

Não pretendemos aqui fazer uma comparação entre a obra de Proust, comentada por Benjamin, e a de Suassuna, mas apontar para a dificuldade de encaixar a narrativa d’ *A Pedra do Reino* em um gênero. É um livro disforme, como afirma Campos no posfácio d’ *A Pedra do Reino*: “Não é um desses romances bem comportados e lineares, não é um livro mofino. Em certas passagens, temos a impressão de estar lendo, na sua prosa, uma poesia sem métrica,

uma maneira paradoxalmente barroca e nova de contar e dizer as coisas” (CAMPOS, 1972, p. 630). A excentricidade também se faz presente na obra, como atesta Tavares:

(...) o *Romance d'A Pedra do Reino* é provavelmente o romance com maior quantidade de pontos de exclamação em toda a literatura brasileira. Não estão ali como artifício retórico, para sugerir veemência, mas para lembrar ao leitor o som da Voz que pensou aquilo. (TAVARES, 2007, p. 142)

Ora, a ponderação de Tavares, “lembrar ao leitor o som da Voz que pensou aquilo”, remete não somente à voz de Ariano Suassuna – erudita e popular, pregoeira da riqueza que a cultura local lhe oferece, consciente de que não representa um homem do povo – mas também à voz popular, visto ser essa a fonte da inspiração do escritor. Por outro lado, “o som da Voz” remete igualmente às didascálias de um dramaturgo e, nesse sentido, o romance *d'A Pedra do Reino* é também teatro, crônica, memorial e cordel.

Entre cobras e lagartos, entre o erudito e o popular, Ariano foi acusado de ser radical quanto à influência estrangeira na cultura brasileira. Em relação a isso, Suassuna, em entrevista a Roberta Pennafort e Ubiratan Brasil, responde a este tipo de questionamento da seguinte maneira:

Às vezes as pessoas me apresentam como um inimigo das outras culturas. Eu não sou! Seria até um ingrato! Eu devo muito a Molière, que é francês, a Goldoni, que é italiano, a Cervantes e a Calderón, que eram espanhóis, a Tolstoi e Dostoievski, que eram russos. Não é isso. O que não suporto é essa cultura nivelada pelo gosto médio, que procura o que, para mim, é o contrário da verdadeira universalidade, ou seja, a uniformização das culturas baseada no mau gosto. É contra isso que eu me debato. (SUASSUNA, 2007, p. 5)

A massificação que Suassuna teme diz respeito à uniformização do método de produção que impõe as mesmas características culturais e, em alguns casos, as mesmas regras de criação para todas as nações. Encontramos n’*A Pedra do Reino* o poeta criador de um universo repleto do sagrado e do profano, do popular e do erudito; literatura brasileira e universal.

Bráulio Tavares (2007) afirma que *A Pedra do Reino* possui dois autores: um fictício, Quaderna, e um real, Suassuna. As semelhanças e diferenças entre os dois, segundo Tavares, são óbvias, mas de uma obviedade que deixa os leitores confusos:

Quem lê o livro e assiste a uma aula-espetáculo do autor percebe que o tom de voz de Quaderna é o mesmo de Ariano. O estilo, o vocabulário, a sintaxe barroca incrustada de cláusulas e subcláusulas, o adagiário nordestino, as guinadas bruscas no meio de uma argumentação para explicar exhaustivamente um detalhe acessório, a mistura de interjeições populares e vocabulário erudito... e acima de tudo a exaltação, o entusiasmo, a oralidade de comportas escancaradas que confere ao personagem, na frieza da página escrita, o tom permanente de quem prega para uma congregação de leigos. (TAVARES, 2007, p. 141-142)

A confusão – ou seria conflação? – gerada está na particularidade da personagem Quaderna e em sua narrativa, tão cheia de clássico e popular, que converge para o escritor e professor paraibano e, se formos mais longe, atinge até os amigos de Quaderna, Samuel e professor Clemente. A começar pelo fato de que Quaderna assume o enredo d'*A Pedra do Reino*. Em o *ABC de Suassuna*, de Bráulio Tavares, o autor nordestino relata o surgimento da personagem Quaderna:

(...) quando dei por mim, até o personagem principal surgira sozinho. Eu queria que Cinésio [sic] fosse o herói. Quaderna devia ficar em segundo plano, mas ele insistiu, insistiu, insistiu. Acabou por ser o mais importante, ele que é um intelectual de segunda ordem, um nobre da linha nordestina, mestiço, megalomaniaco e bufão (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2007, p. 154).

A personagem Quaderna se impõe e toma conta da narrativa. Suassuna se recolhe e permite que a personagem se apossa da narrativa que ele pretendia diferente. Em entrevistas dadas a Lucimara de Andrade⁸⁸ em 2010 e 2011, Suassuna diz que antes de escrever *A Pedra do Reino* ele pretendia fazer uma homenagem ao pai, mas, devido ao sofrimento trazido pela lembrança, abandonou o plano inicial, pois nem mesmo em forma de poesia conseguiu o distanciamento necessário, retomando, por fim, aos primeiros escritos sobre o romance:

Aí eu abandonei o plano. Abandonei o plano e aí comecei a tomar imediatamente as primeiras notas para fazer *A Pedra do Reino*. Bom, a princípio, como eu disse a Bráulio, era eu quem narrava a estória. Quer dizer, eu me identificava com o narrador e o personagem principal era Sinésio. Mas aí, eu comecei a sentir alguma coisa de falso, de errado. E eu parei. Eu digo: o que é que está errado até aí? Aí eu disse: é a minha pessoa que está atrapalhando. Eu vou então criar um narrador, que narre. Aí criei o Quaderna. Por acaso, eu não posso lhe mostrar aqui porque eu não tenho. (...) Então, até o nome de Quaderna era Dinis Esteves Quaderna e não Pedro Dinis Quaderna como é hoje.

⁸⁸ Estas entrevistas encontram-se no anexo da dissertação de mestrado de Lucimara Andrade, defendida em 2011 na UFSJ, intitulada *De reis, de circo e de pedra: o sonho ou as memórias das infâncias do menino Quaderna*.

Dinis Esteves Quaderna?

Era, Dinis Esteves Quaderna. Quaderna, então, limitava-se a narrar, mas o personagem central continuava a ser Sinésio. Mas aí, à medida que eu comecei a escrever, o narrador começou a se intrometer e eu tentava afogá-lo, botá-lo para fora e ele voltava. Aí eu me conformei: fique. Ele aí ficou e se tornou o personagem, na parte central (SUASSUNA *apud* ANDRADE, 2011, p. 139, 140).

Se Quaderna era um *alter ego*⁸⁹ conciliatório para o autor, ao fim e ao cabo, na escolha dessa personagem em lugar do Sinésio, o autor finalmente mata seu 'pai' e assume-se como protagonista. Suassuna não se angustia mais com a personagem Quaderna, conhece-a como ninguém, coloca-a como rei em um grande reino, o Reino da Pedra. Independente, a personagem criação-conflação de Suassuna, diferente e igual a um só tempo, é produto e projeto de um reino. Ainda em entrevista a Andrade, Suassuna justifica o nome de Quaderna:

O nome Quaderna surgiu de duas coisas [dentro de um jeito engraçado]⁹⁰. Eu queria primeiro prestar uma homenagem a Lima Barreto, eu pensei em chamá-lo de Quaresma, mas depois eu achei que iria confundir as coisas, seria uma confusão. E ele não era Quaresma, ele era outra pessoa. Então eu coloquei outro nome. Primeiro, eu não sei se você se lembra, o escudo dele é esquadrelado e tem uma quaderna de crescentes vermelhos. Quaderna heraldicamente são 4 crescentes unidos pela ponta e ele fez ... Quer dizer, no brasão tem uma quaderna com um veado preto no meio. Que ele até fica meio cismado. Ele diz: veado é um bicho meio assim... Pois bem, aí são duas coisas, eu botei o nome Quaderna porque é uma referência a *quaterna*. Porque o nome *quaterna*, do latim, em português é quaderna, significa quatro. Na forma original, a forma da quaderna é quatro elementos formando um só. Então Quaderna tem alguma coisa de Clemente, alguma coisa de Samuel, alguma coisa dele Quaderna e alguma coisa de Ariano Suassuna. Então como o nome Suassuna terminava em —na, ele teve o nome Quaderna, entre outras coisas, por causa disso. Ficou claro? Então Dinis Quaderna. Pedro por causa de pedra, porque o nome pedra que é muito importante, ele diz lá: alguém para me entender tinha que saber o que era uma pedra. A pedra [incompreensível]. E Dinis por causa do rei Dom Dinis de quem ele pretende descender (SUASSUNA *apud* ANDRADE, 2011, p. 135).

O nome de Quaderna possui a pompa da personagem de descendência régia e a acepção de firmeza advinda da pedra, tão importante no romance. Além disso, o nome se liga, como vimos na entrevista, a quatro origens: a erudita europeia de Samuel; a popular de Clemente, a mestiça ficcional de Quaderna e a mestiça real de Suassuna.

⁸⁹ Não desenvolveremos o tema que já foi bastante abordado por estudiosos de Suassuna como Polese (2010), Pereira (2007), Zanotto (2006), Piatti e Silva (2008).

⁹⁰ Esclarecimento de Andrade: O trecho dentro de colchetes está um pouco incompreensível. Não tenho certeza se a expressão foi realmente utilizada pelo escritor

Neste sentido, podemos pensar a criação de Suassuna localizada no arcabouço cultural e social que permite à personagem Quaderna alimentar-se de ideias e assuntos de sua região – tais como os relacionados à Coluna Prestes, a Canudos e aos eventos referentes à Pedra Bonita – sem ser contraditório ou oposicional, tendo em vista que o conhecimento se faz e também se refaz nesta instância. Machado de Assis, em artigo de 1873, afirma que deve-se exigir do escritor “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1962, p. 804). Assim age Suassuna, nutrindo daquilo que a sociedade, a cultura e a história lhe apresenta e, mimeticamente, reproduzindo-o. Como autor, torna-se, dessa forma, tradutor do seu momento histórico.

Quaderna fica aterrorizado, ao descobrir a origem quadernesca de sua família, por intermédio de seu padrinho, o conhecido cantador de Borborema, João Melchíades Ferreira. A história de sua família é uma epopeia. Quaderna é bisneto de El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, e conta com doze anos quando conhece a história de sangue e horror de sua família:

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 todo aquele sangue infeccionasse o meu de uma vez para sempre (...). Fiquei, assim, apavorado e fulminado, por descender do sangue ferreiral e quadernesco, carregado de tantos crimes! (SUASSUNA, 1972, p. 31, grifo do autor).

Conhecer a origem é importante para moldar a personagem de Quaderna e também para o desenvolvimento do enredo⁹¹. Agora, Quaderna sabe que a sua família é constituída por reis e assassinos de reis, o que torna a realeza ainda maior, afinal “todas as famílias reais do mundo são compostas de criminosos, ladrões de cavalo e assassinos” (SUASSUNA, 1972, p. 32). Dessa forma, Suassuna cria a potência criminosa de sua personagem que possui um lado fragmentado. Andrade pergunta a Suassuna sobre esse lado partido, despedaçado de Quaderna, ao que Suassuna responde: “Repáre. Quer dizer, os acontecimentos com a família dele são terríveis. E ele tem que conviver com isso. E a morte do padrinho dele é uma coisa horrível, do pai dele... De todos os dois” (SUASSUNA *apud* ANDRADE, 2011, p. 134).

⁹¹ Enredo é o conjunto dos fatos de uma história. Cf. GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. Série Princípios. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

Não pretendemos aqui discutir se *A Pedra do Reino* é um romance autobiográfico, menos ainda se Quaderna é um *alter ego* de Suassuna. Muitas pesquisas, como indicamos, foram realizadas neste sentido. Podemos, contudo, apontar para Quaderna como uma personagem repleta do vezo erudito e popular. Neste sentido, não é possível julgá-los como melhor ou pior e sim, como matérias diferentes, que estão em constante diálogo e se completam. A autobiografia a que temos acesso em *A Pedra do Reino* é de Quaderna, embora o autor seja Ariano Suassuna.

Digamos, então, que Ariano Suassuna constrói a sua obra a partir de apropriações populares e letradas. Nesse caso, a poesia oral entra como fonte popular e também como letrada. Os cantadores brotam em várias passagens da obra e são verdadeiros aedos da poesia clássica; são os porta-vozes de uma sociedade desde Homero até os cantadores populares, os repentistas reais e fictícios. Rachel de Queiroz, em artigo para a revista *O Cruzeiro* de 1959, escreve sobre o Cego Aderaldo, famoso cantador da cultura nordestina, e expõe alguns aspectos do cantador:

O povo da cidade grande não pode fazer ideia do que é o renome e a grandeza de um cantador. Ele é a voz cantadeira de toda uma gente que não tem outra forma de expressão própria, que não lê nem escreve e, na sua necessidade de poesia e comunicação, fala e se entende pela boca do cantador. Ele é o lírico, o épico, o noticioso, o cômico. Não são o jornal nem o rádio que informam o povo da morte de Lampião, da guerra na Europa, do suicídio de Getúlio, da subida ao céu do Padre Cícero. Ou antes, o rádio e o jornal informam, mas as gentes só dão crédito e importância depois que o cantador confirma. (...) O povo lhe dá crédito, como lhe dá amor, porque o cantador é um deles, é a sua testemunha, ao mesmo tempo que o seu poeta – a sua consciência lírica, a sua voz de protesto ou de queixa. As mulheres choram quando o escutam, os homens ficam pensativos⁹².

A respeito de Aderaldo, Queiroz (1959) continua: “Vive ambulante, igual a Homero, também como ele cego, poeta e cantor”. Suassuna compactua com Queiroz e apresenta n’*A Pedra do Reino* a figura do cantador; o mundo do sertão é repleto de cantoria como nos mostra Quaderna:

(...) Tive, na infância, muito contato com os Cantadores sertanejos, tendo mesmo, sob as ordens de meu velho primo João Melchíades Ferreira da Silva, praticado um pouco da arte da cantoria. Depois, porém, por influência do Doutor Samuel e do Professor Clemente, passei a desprezar os cantadores. Até lá um dia, li um artigo de escritor consagrado e Acadêmico,

⁹² Consultado em 10 de janeiro de 2013. Disponível em: http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/03101959/031059_6.htm

o escritor paraibano Carlos Dias Fernandes, artigo no qual, depois de chamar os Cantadores de “Trovadores de chapéu de couro”, ele o elogiava dizendo que “o espírito épico de nossa Raça” andava certamente esparso por aí, nos cantos rudes daqueles “Aedos sertanejos” (SUASSUNA, 1972, p. 14)⁹³.

Os cantadores cegos ganham destaque através de Quaderna que aponta para dois tipos de cego. No *Folheto LXI*, Quaderna conta a história do cego Pedro Adeodato Sobral, também conhecido como Pedro Cego, e apresenta dois tipos de cantadores cegos, os teológicos e os insolentes:

Os teológicos são humildes, submissos, resignados, religiosos e pedem esmolas de joelhos, nas calçadas e portas de igreja, ficando horas e horas ao sol, nessa posição martirizante e profundamente humilde, com um ar de sofrimento milenar, capaz de comover até coração de comerciantes. (SUASSUNA, 1972, p. 348)

O cego teológico dá esmola a quem pedir e o insolente:

(...) dão-nos com a mão esticada, uma espécie de facada em cima do fígado e gritam asperamente: – “Me dê uma esmola!” Quando não são atendidos, dizem os maiores desaforos, arregalam os olhos com o polegar e o indicador, exibindo as chagas purulentas e vermelhas que destroçaram seus olhos, e rogam-nos uma terrível praga, desejando que nós terminemos cegos como ele (SUASSUNA, 1972, p. 349).

Pedro cego é um pouco dos dois, ou seja, insolente e teológico, assim como Quaderna, nos desatinos da cegueira. Suassuna aponta para o desafio como ação típica de cantadores. O desafio é uma disputa poética que o Brasil herdou de Portugal, mas sua origem remonta à Grécia antiga com o canto amebou (*amoibós*) dos pastores gregos, o jogo de improviso de perguntas e respostas acompanhado de instrumentos musicais.

Em *Vaqueiros e Cantadores* (1939) e *Literatura Oral no Brasil* (1952), Câmara Cascudo tece considerações acerca da origem da dinâmica do “desafio” no canto amebou grego. “Era uma fórmula que fixava o processo mítico dessas disputas poéticas ou musicais, Apolo contra Mársias, Pan contra Apolo. A técnica do canto amebou fora empregada por Homero⁹⁴, na *Ilíada* e na *Odisseia*. Horácio⁹⁵ alude a uma disputa entre os bufões Sarmentus e Messius Cicerrus” (CASCUDO, 1984, p. 177). Anteriormente, Cascudo responde à questão

⁹³ Grifos do autor.

⁹⁴ *Ilíada*, I, 604, *Odisseia*, CCIV, 60.

⁹⁵ *Sátiras*, I, V

colocada a respeito da figura do cantador: “É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos” (CASCUDO, 1984, p. 129).

Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer que Suassuna é condescendente com Cascudo ao afirmar que o cantador é instigado pelo prazer do enfrentamento. O duelo poético encanta o público e leva o cantador a ser coroado rei caso derrote o seu desafiador. Assim, Quaderna é um aedo-cantador-resposteiro que, ao revelar-se cego, dá mais credibilidade ao seu depoimento, permitindo-se ser polifônico, paródico e polêmico. Cria situações de desafios tais e quais as situações descritas por ele, reelaborando o erudito a partir do popular.

Suassuna avança como a cultura. Aposta na evolução e não na fossilização. Recria o erudito e também o popular, sem julgar qual é melhor ou pior. Além disso, o escritor não deseja que fique tudo do mesmo jeito, a permanência não lhe interessa, tanto é que dá continuidade à personagem Quaderna em outros escritos como *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana*; nos folhetins publicados no Diário de Pernambuco entre os anos de 1976 e 1977, tematizando a infância de Quaderna, e aparecendo também em duas peças teatrais do autor, *A História de Amor de Romeu e Julieta* e *As Conchambranças de Quaderna*.

Dada a importância da personagem e sua autonomia na cantoria aédica presente na obra de Suassuna, Quaderna não se faz de rogado e se assume com “Monarquista de esquerda” (SUASSUNA, 1971, p. 285). A cada nova revelação, mais assustado, Quaderna deixa o Corregedor. Dessa forma, veem-se confirmados os motivos da acusação de assassinato do padrinho, entre eles estão: a descendência dos execráveis reis do sertão, a sandice de vestir-se de rei nas festas populares, as andanças com uns e outros valdevinos e a agressão involuntária ao seu adversário literário e escrevente do cartório, Sr. Belarmino Gusmão.

CAPÍTULO V

A ODISSEIA SERTANEJA

A viagem de Quaderna no Sertão e como se dá a iluminação e o autoconhecimento para a fundação de um reino.

Neste curto capítulo, trataremos da temática da viagem presente na literatura clássica e recuperada por Suassuna n'A *Pedra do Reino*. É Samuel, mestre de Quaderna, quem se preocupa com a viagem ao escrever sua epopeia *A Marítima Odisseia de Um fidalgo Brasileiro*, no *Folheto XXXIV*. Odisseias, périplos e andanças são temas recorrentes na tradição clássica greco-latina⁹⁶. Da epopeia homérica ao romance de Petronio, temos a presença de viajantes e de suas narrativas eivadas por relatos imaginosos. A viagem torna-se, nesse contexto, uma jornada em busca de uma nova terra, de um universo ou reino. No caso de Quaderna, protagonista do romance, a viagem visa à fundação de um reino literário, afinal, nas viagens, os heróis demonstram sua obstinação e seu valor de combatente.

Quaderna é um viajante solitário no sertão paraibano. Em companhia de Samuel e Clemente, ele discute literatura e cria academia, mas, no momento da sua narrativa e diante do juiz Corregedor, seus companheiros literários fogem para proteger a própria pele. Como Ulisses, Quaderna está sozinho, e sozinho faz o seu percurso para fundar o Reino da Poesia e construir o seu Castelo Literário. A viagem realizada por Quaderna funciona, então, como uma metáfora do exilado que necessita retornar à sua terra; considerando-se o caso de Quaderna ser o Rei do Quinto Império, no Reino da Poesia, dentro de seu Castelo Literário. Das viagens realizadas, destacamos a viagem à Pedra do Reino, e sua semelhança com a viagem de Telêmaco, e a viagem de iluminação, compreendida como uma catábase sertaneja.

⁹⁶ O tema da viagem está presente na tradição clássica como podemos ver em obras tais como *Uma história verdadeira*, de Luciano, *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes e de viajantes não literais como Xavier de Maistre em *Viagem ao redor de meu quarto* e Laurence Sterne com *Viagem sentimental pela França e Itália*. Segundo o dicionário *Brill on line* - "The term travel literature (TL) refers to a heterogeneous group of literary products that belong to categories such as travel report, travel description (travel guide, travel handbooks) or travel novel, categories that in themselves are not clearly defined. Precursors of modern travel guides and handbooks are, for instance, the Greek *peri(h)ēgēseis* (Periegetes, cf. e.g. Pausanias [8], Heraclides [18]) as well as sea maps with descriptions of coasts (Periplous). Strictly speaking, a travel report - without judging its aesthetic quality" Disponível em: http://referenceworks.brillonline.com/search?s.q=travel&s.f.s2_parent=s.f.book.brill-s-new-pauly&search-go=Search

No canto I da *Odisseia*, a deusa Atena diz a Telêmaco que, diante do conselho, ele deve invocar os deuses e anunciar sua viagem em busca de notícias de seu pai, Ulisses, levando-o a ser conhecido como seu herdeiro. Ao voltar para Ítaca, ajuda o pai a vingar-se dos pretendentes e a recuperar o reino. Assim, a Telemaquia funciona como uma espécie de rito de passagem, dado que o filho de Ulisses sai de casa menino e volta homem para vingar o pai e assumir o reino de Ítaca.

Ao longo de suas viagens, Telêmaco vai conhecer novos lugares e também se conhecer. Nesse processo, ele amadurece e, de menino que era, visto pelos pretendentes como uma criança, retorna maduro. Segundo Campbell (1991), Telêmaco precisa desvincular-se da mãe para ir em busca do pai: “Este é o tema, em todas as histórias. Às vezes é um pai místico, mas às vezes, como na *Odisseia*, é o pai físico” (CAMPBELL, 1991, p. 151). Buscar o pai é, nesse caso, procurar o seu próprio horizonte, é abandonar sua condição infantil e retornar como alguém que realizou algo, vivenciou uma experiência acima do normal, é tornar-se um adulto responsável, visto que, segundo Campbell:

Evoluir dessa posição de imaturidade psicológica para a coragem da auto responsabilidade e a confiança exige morte e ressurreição. Esse é o motivo básico do périplo universal do herói – ele abandona determinada condição e encontra a fonte da vida, que o conduz a uma condição mais rica e madura (CAMPBELL, 1991, p. 138).

O feito a que se consagra o herói, segundo o autor, pode ser de dois tipos: o físico, em que comete um ato de coragem ou salva uma vida; e o espiritual, em que aprende a lidar com o plano superior da vida espiritual humana, regressando com uma mensagem (CAMPBELL, 1991, p. 137).

Nos *Folhetos XXI e XXII d’A Pedra do Reino*, Quaderna nos conta sua viagem à Serra Talhada. O objetivo dessa expedição é realizar o ritual de sagração do Quinto Império e conhecer o local por onde seu bisavô, Dom João, o Execrável, conduziu ele próprio e tantos outros à degolação. Com manto, coroa, báculo, cajado e todos os instrumentos litúrgicos devidos, Quaderna pronuncia as palavras sacramentais, tem um estremecimento sagrado e epilético e já 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, 1972, p. 107). A viagem de Quaderna até o local dos acontecimentos trágicos envolvendo sua família alterou a percepção que ele tinha a respeito de si. Depois de coroado, Quaderna já pode assumir sua função de rei e todas as

responsabilidades a ela inerentes, concluindo, desse modo, o processo de autoconhecimento, deixa de ser o herdeiro do trono e torna-se rei de fato:

O certo é que, na volta de Serra Talhada, estava eu agora em Taperoá, com meu sonho modificado, porém não mais envilecido, e sim acrescentado e mais glorioso ainda. Eu partira para a Serra do Reino como Infante, e voltara como Rei-Coroado, ungido e consagrado (SUASSUNA, 1972, p. 110).

A segunda viagem que Quaderna nos apresenta é intitulada no *Folheto LV* como “viagem de iluminação ou numa demanda novelosa, por uma estrada que conduzia ‘à terra-estranha da morte’” (SUASSUNA, 1972, p. 324), e tinha por objetivo o conhecimento e a elevação espiritual. Na perspectiva de Quaderna, o Sertão é essa “terra-estranha da morte”. Nessa viagem, o rapaz do cavalo branco será o herói que, juntamente com Quaderna e um séquito de Guerreiros-Vagabundos, empreenderá, pelos idos de 1935, primeiro uma “íliada sertaneja terrestre” e depois uma “odisseia marítima e do litoral” (SUASSUNA, 1972, p. 327). Para Quaderna, essa viagem de iluminação é também uma “viagem filosófica e profética”, além disso, as desventuras vividas serão posteriormente narradas, sendo esse “o motivo pelo qual meu Castelo sertanejo fará de mim um Epopeieta que, numa Obra só, será mais completo do que Homero teria sido, caso existisse!” (SUASSUNA, 1972, p. 327). O empreendimento do rapaz do cavalo branco e de Quaderna numa viagem de iluminação pelo Sertão traz à tona as muitas catábases antigas: de Orfeu, Ulisses e Eneias⁹⁷.

Virgílio, no canto IV das *Geórgicas*, apresenta Orfeu que por amor a Eurídice viaja até o mundo inferior para trazer a amada à vida. Os deuses, encantados por sua música, permitem que ele retorne na companhia de Eurídice, mas recomendam que não olhe para trás. Não resistindo à dúvida, porém, Orfeu olha para trás e perde para sempre a mulher amada. Impedido de voltar ao Inferno, Orfeu retorna à terra e passa a repelir todas as mulheres que, diante de seu desprezo, matam-no, esquartejam-no e jogam seu corpo no rio Hebro. Segundo Virgílio, ao lançarem a cabeça de Orfeu no rio, sua boca diz ainda o nome de Eurídice (Geo, IV, 526-527).

No canto XI da *Odisseia*, Homero apresenta a viagem de Ulisses ao mundo dos mortos com o objetivo de consultar Tirésias acerca de seu retorno para Ítaca. Tendo em vista

⁹⁷ “Katabasis (κατάβασις/*katábasis*, ‘descent’, more precisely εἰς Ἅδου κ., ‘descent into the Underworld’; pl. *katabáseis*; since Isoc. Or. 10,20, cf. Hdt. 2,122,1). Katabasis is, as a specific form of the voyage into the other world, the (mythological) narration or (ritual) staging of a voyage into the Underworld, with the purpose of either finding a particular inhabitant (a dead person, a deity, or a monster), or gaining knowledge of the future” cf. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-paully/katabasis-e610380>

que essa é uma proposta de Circe que, por sua vez, poderia ela mesma informar a Ulisses sobre seu destino sem precisar consultar Tirésias (Od. XI 92-137), pode-se dizer que a catábase de Ulisses é também uma viagem de iluminação, pois lhe propicia um conhecimento maior da condição humana: sua mortalidade.

No canto VI da *Eneida*, Virgílio relata a catábase de Eneias. Eneias com a ajuda da Sibila, sacerdotisa de Apolo, desce até o mundo dos mortos para que seu pai Anquises revele sua nova pátria. Anquises apresenta a eles a nova ordem da época de Augusto, de quem Eneias é o antepassado mítico. Ao sair do mundo dos mortos após a revelação de Anquises, Eneias tem um novo conhecimento acerca do que virá e da nova Troia. Assim, a viagem de iluminação de Eneias lhe permite conhecer o futuro, matar o passado e sair do mundo inferior com uma nova perspectiva e um novo saber.

A viagem de iluminação pelo Sertão aponta para a face tripla que este possui: Inferno, Purgatório e Paraíso. Para Quaderna, o mergulho no Sertão é importante para a sua epopeia, pois, além dos bichos visíveis, há também os bichos invisíveis tais como:

Arcanjos alvos e reluzentes, como um bando de Garças ou Cisnes de fogo, e Demônios escuros e peludos como morcegos gigantescos, com corpo de Onça, encarnações invisíveis de Bruzacã que enchiam o Tabuleiro seco e Pedregoso com os ladridos diabólicos e os estalos e ridimunhos de suas asas sangrentas (SUASSUNA, 1972, p. 334).

Como se pode inferir, os seres invisíveis do Sertão fazem parte da construção do imaginário popular, acrescido de um toque de cristianismo maniqueísta, segundo o qual o bem e o mal convivem em um mesmo espaço. Ao mesmo tempo, apresenta a variedade constitutiva do universo sertanejo, que permite ao viajante passar por sua face tripla, a partir de uma morte simbólica, vislumbra-se uma anábase, um renascimento com novas perspectivas de futuro.

CAPÍTULO VI

O ÉDIPO SERTANEJO

*A procura pelo Édipo brasileiro,
criado a partir da conflatio,
várias misturas e leituras.*

Parece-nos ousado buscar um Édipo brasileiro na literatura de Suassuna como vimos tentando fazer. No entanto, n'A *Pedra do Reino*, o narrador deixa claro que há um enigma brasileiro a ser resolvido e, ademais, o decifrador de charadas não poderia ser grego ou romano. Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, nascido na vila de Taperoá, está preso na cadeia da vila e conta-nos sua história. Ele é rei, decifrador e profeta, como podemos constatar abaixo:

Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”. Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil (SUASSUNA, 1972, p. 5).

É nesta condição que o nosso herói de 41 anos, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos (SUASSUNA, 1972, p. 6), resolve escrever o seu memorial (SUASSUNA, 1972, p. 4) dirigido aos nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos. O personagem-narrador de Suassuna é um Poeta-Escrivão, Rapsodo-Acadêmico e Cronista-Fidalgo que pretende com o seu memorial tornar-se o “Gênio da Raça Brasileira” e, para isso, apropria-se da literatura de cordel, da xilogravura, das musas do sertão e da cultura antiga com sua mitologia.

Da cultura clássica, temos a referência espacial, quando Quaderna compara o Castelo da Pedra do Reino a um “anfiteatro antigo e bruto” (SUASSUNA, 1972, p. 102). A menção nos alerta para o trágico, reforçando a ideia de Édipo, já anunciada pelo próprio Quaderna ao se intitular decifrador de enigmas. Ao se aproximar das duas torres de pedras e perceber que a imagem real e a imagem artística eram diferentes, o Poeta-Escrivão atribui o exagero artístico a uma das características igualmente presentes nas tragédias, profecias e epopeias:

Só depois, quando comecei a entender melhor as coisas, a estudar mais o estilo epopeico e profético, foi que me certifiquei de que a patranha é uma das características indispensáveis às Tragédias, Profecias e Crônicas-Epopeicas, como as deles. Naquele primeiro momento, porém, a decepção foi dura (SUASSUNA, 1972, p. 103).

No entanto, ao revelar sua decepção a Euclides Villar, poeta e decifrador como ele, aprende que os poetas brasileiros são mentirosos. Ao criar o seu *Almanaque de Campina Grande* com charadas e enigmas em verso, Euclides Villar possibilita a Quaderna preparar-se para vir a ser o Édipo, visto que, mesmo com toda a cultura popular presente nos almanaques, o mais importante dentre eles, o *Almanaque charadístico e Literário Luso-brasileiro*, publicará anualmente seu suplemento chamado *Édipo*, do qual Quaderna será colaborador.

Quaderna é o emparedado entre o enigma e o logogrifo. Sendo um logógrafo como os prosadores e historiadores dos primeiros tempos da Grécia, Quaderna poderia criar suas charadas e suas adivinhas, com linguagem obscura e discurso ininteligível; sendo decifrador, estava mais apto, assim como o Édipo clássico, a decifrar enigmas. Acima de tudo, é o poeta que pretende escrever a obra que lhe dará o título de “Gênio da Raça brasileira”, mas, para isto, é necessário, como dissemos antes, que ele também fique cego, como os poetas clássicos, dentre eles, Homero e Camões. Assim, de forma peculiar, Suassuna cria o Édipo brasileiro à sombra do Édipo clássico e de Homero, o cantador cego.

Ser cego é a qualidade do Édipo clássico que o permite alcançar o conhecimento. O Édipo brasileiro é poeta, antes de ser cego. O ofuscamento que o atacou cessa e recomeça em intervalos de tempo; de repente Quaderna vê, sua cegueira também vai-e-volta:

(...) Minha sorte, porém, é que a cegueira que me assaltou os olhos é intermitente! Cego como estou, às vezes, quando menos espero, sem qualquer prenúncio que me avise, um raio fende o escuro-penumbroso em que vivo mergulhado, e então eu vejo⁹⁸ (SUASSUNA, 1972, p. 476).

Ariano Suassuna reconstrói a inquirição do delito de forma inventiva, pois ele adota possibilidades outras. Quaderna relata no *Folheto LI* o assassinato de seu tio e padrinho, Dom Pedro Sebastião, que era casado com a irmã de Quaderna, apontando para uma família incestuosa à maneira clássica. A morte do padrinho de Quaderna aconteceu em

...circunstâncias cruéis e absolutamente enigmáticas, indecifráveis: foi ele encontrado morto, assassinado a golpes de faca e trancado, sozinho, dentro

⁹⁸ Grifo do autor.

do aposento, único mais elevado, de uma edificação quadrejada e alta que servia, ao mesmo tempo, de torre para a Igreja e de mirante para a Casa-Forte da fazenda (SUASSUNA, 1972, p. 289).

O enigma-de-crime-e-sangue, que é a morte de seu padrinho (SUASSUNA, 1972, p. 462) é o mote para Quaderna escrever o seu romance-epopeico. Ironicamente, ao contrário do enigma da Esfinge que leva o homem à morte caso não responda corretamente como Édipo, Quaderna tem um enigma sobre a morte, um assassinato e um desaparecimento, como já o dissemos anteriormente.

Ao que nos parece, quando compõe sua personagem sob a sombra do patrono dos charadistas e decifrador de enigmas (*A Pedra do Reino*, 1972, p. 507), Suassuna incita o escritor brasileiro a se apropriar de formas passadas. Sua personagem atravessará trajetória muito distinta – sem, contudo, abrir mão da investigação de um crime – e só alcançará sua dramaticidade e sabedoria, como vimos, após tornar-se cego e epiléptico.

Hipócrates atesta a presença da epilepsia entre os gregos como sendo de causa natural, não devendo ser atribuída a um deus. No entanto, a epilepsia entre os gregos antigos é conhecida como *morbo sacer*, ou seja, a doença sagrada que segundo os antigos atacava aqueles que eram “tocados pelo divino”. Quaderna, durante o depoimento ao Corregedor e à escritã Dona Margarida, teoriza:

— Uma cegueira? E o senhor cegou? Está cego? (...)

— Sr. Corregedor, de fato, é uma cegueira muito estranha, essa que me assaltou os olhos, naquele dia. A meu ver, ela é parenta próxima da epilepsia-genial que também me atacou, como lhe disse. Deixaram-me as duas numa espécie de vidência-penumbrosa, na qual o Mundo me parece com um Sertão, um Desertão, o De-Sertão (SUASSUNA, 1972, p. 473-474).

Traçamos nossa investigação a partir do detalhamento de alguns aspectos: o primeiro é a construção da personagem-narrador Quaderna, à sombra de Édipo, como uma *persona in conflatione*⁹⁹ épico-teatral, visto que o autor afirma através do narrador que o romance é o único gênero literário que “concilia tudo”:

[...] Quando cheguei na palavra ‘romance’, tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um ‘enredo, ou urdidura fantástica do espírito’, uma ‘narração baseada no aventureiro e no

⁹⁹ Expressão formada a partir de termo tomado da crítica textual (Westcott-Hort), que designa a possibilidade de estudo das inúmeras variantes textuais possíveis; aqui utilizado por nós de maneira ampliada e heterodoxa para designar a construção da personagem ‘Quaderna’. Cf. *Conflação* Disponível em: http://www.monergismo.com/textos/idiomas/Texto_bizantino_Paulo_Benicio.pdf.

quimérico' e um 'poema em verso, de assunto heroico' [...] O romance conciliava tudo! [...] Faria do meu Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe! (SUASSUNA, 1972, p. 147).

O romance possibilita romper com o verso poético e com a prosa e, ao mesmo tempo, manter os dois gêneros por conciliar tudo. Escrever o seu castelo sertanejo era, assim, compor o seu espelho, refletor da imagem de vários em um só. O romance é também a escolha de Quaderna para a sua “Obra da Raça”. O personagem-narrador de Suassuna é uma construção que foge aos padrões. Ele deseja o título de “Gênio da Raça” e para isso é importante que escreva uma excelente obra. Assim, o gênero romance é o escolhido, mesmo que seja desprezado pelos seus amigos intelectuais, Clemente e Samuel. Entretanto, ainda que se faça o “Romance d'A pedra do Reino”, o autor se considera um fabricante de *époi*, um fabricante de palavras épicas. Ao escolher o romance para o seu projeto, temos também uma escolha pela pluralidade de gêneros. Bráulio Tavares, em sua obra *ABC de Ariano Suassuna* (2007), afirma que o projeto de Quaderna é delirante e por isso requer uma antropofagia de todos os gêneros, visto que ele escreve ou reescreve “histórias reais, histórias fictícias, poemas de autores eruditos, versos de cordel, romances ibéricos, documentos históricos, textos proféticos, visões sobrenaturais, epigramas, anedotas fesceninas” (TAVARES, 2007, p. 152).

No entanto, Quaderna é escritor de almanaque e charadista e tem a temática do crime não solucionado como enredo de sua obra. Ora, essa temática encontra-se presente na tragédia e não na epopeia, sendo o primeiro aspecto característico da poesia trágica. Quaderna está *in conflatione*. Seu romance é inédito, o que o torna inédito também, como ele mesmo afirma:

“Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja”! (...) Assim, sou o único escritor e Escrivão-brasileiro a ter integralmente correndo em suas veias o sangue árabe, godo, negro, judeu, malgaxe, suevo, berbere, fenício, latino, ibérico, cartaginês, troiano e cário-tapuia da Raça do Brasil! (...) Depois de pronto e devidamente *versado*, o meu será, portanto, no mundo, o único Romance-acastelado, cangaceiro-estradício e cavalariano-bandeiroso escrito por um Poeta ao mesmo tempo de pacto, de memória, de estro, de sangue, de ciência e de planeta (SUASSUNA, 1972, p. 342-343).

A *conflatio*, nesse caso, é um tipo de mistura advindo de leituras múltiplas, elas próprias já misturadas pelo tempo, formando uma totalidade complexa, uma fusão, um trançado de personagens. Assim é a obra de Quaderna, como assim o é também Dom Pedro

Dinis Ferreira-Quaderna, um personagem multifacetado resultado da interação de culturas variadas.

Outro aspecto a ser considerado refere-se aos recursos próprios da tragédia, utilizados pelo autor. Suassuna traz para a narrativa suas experiências com o teatro e a poesia, brinca com a *metalinguagem*, expondo os “mistérios” da criação. O tema central do romance são as artimanhas de Quaderna e a trágica história dos seus antepassados na cidade de São José do Belmonte, interior de Pernambuco. Através da narração em primeira pessoa (Quaderna), o escritor paraibano descreve paisagens e situações alucinantes, reinventa a cronologia e adapta fatos históricos à sua ficção (a magia das grandes navegações, as cruzadas, os romances de cavalaria, as revoluções).

Se José de Alencar foi exuberante, mas não ousou exibir um herói picaresco, Ariano busca as interseções entre o popular e o erudito, misturando a poética aristotélica com o Romantismo e buscando o êxtase criativo em um realismo rotulado por alguns intelectuais de mágico, fantástico. Obcecado por criar uma epopeia nordestina, o narrador torna-se quase cômico. Na solução do nó de sua trama, o recurso greco-latino tão questionado por Aristóteles, o *deus ex machina*, próprio da tragédia e da comédia, surge para resolver as inquietações da alma que perturbam a raça humana.

Para que fiquem claras nossas hipóteses de leitura, é preciso que explicitemos com mais vagar nossa compreensão sobre a presença de *deus ex machina* n’A *Pedra do Reino*. Para isto, voltaremos a Aristóteles na *Poética* (1454a, 33-1454b, 1-7). O estagirita desenvolve uma crítica incisiva ao *deus ex machina*, afirmando que os poetas só deveriam recorrer a este recurso em acontecimentos que se passam fora do drama: ou nos dramas que se referem ao passado, anteriores à narrativa os quais se desenrolam em cena; ou naqueles nos quais ao homem é vedado o conhecer; ou ainda nos acontecimentos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados – pois aos deuses atribuímos o poder de tudo ver, assim como o irracional que não deve entrar no desenvolvimento dramático. Normalmente, o *deus ex machina* aparece no final da tragédia para resolver o desenlace da ação dramática. A divindade surge do céu como algo sobrenatural e tem, de certa forma, uma função profética.

É este sobrenatural que encontramos no *Folheto XLIV: A visagem da moça Caetana*. No universo de Suassuna, a moça Caetana é uma onça. Também conhecida como a Onça Caetana, representação da morte, conforme o imaginário popular sertanejo: “No Sertão, a morte é uma Moça que atende pelo nome de Caetana e não uma Onça. Ao beber na fonte popular, Ariano Suassuna recria o mito da Morte sertaneja e cria a Onça Caetana, um misto de

humano e animal” (PEREIRA, 2007, p. 83). N’ *A Pedra do Reino*, Quaderna tem uma visagem da moça Caetana e a descreve desta forma:

(...) uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles; num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um de seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobra-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel (SUASSUNA, 1972, p. 241).

Sedutora, a imagem da moça Caetana descrita por Quaderna representa um ser híbrido, misto de humano e animal. Essa hibridez é acumulativa e garante para ela não só a duplicidade, mas, também, a suplementariedade: Caetana possui poderes sobrenaturais, como escrever com o fogo que sai de seu indicador. Apresenta-se como divindade ladeada por dois animais caros ao povo sertanejo, a cobra-coral, que serve-lhe de colar, e dois gaviões, um vermelho e outro preto; signos do subterrâneo, do terrestre e do celeste. Estes últimos, os gaviões, surgem como musas arrebatadoras da visão comum (recorde-se o instante de cegamento de Quaderna). É sabido que as garras dos gaviões e a picada da cobra-coral são mortais, no entanto, são as garras da felina que assustam Quaderna, pois ela escrevia com o fogo que saía de suas unhas; o bibliotecário sabia que esta “era a terrível Moça Caetana, a cruel morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras” (SUASSUNA, 1972, p. 241), e, portanto, seu destino estaria selado.

O terceiro aspecto é a cegueira epopeica de Quaderna como metáfora para alcançar o conhecimento poético. A partir da cegueira, o herói se iguala aos grandes escritores, obtendo o conhecimento necessário para suas memórias. Diante do assunto, Quaderna faz a seguinte reflexão:

Camões, quando tinha dois olhos, era apenas um Poeta Lírico, chorão e cortesão. Cegando um olho, tornou-se Epopeieta, e só foi épico de segunda grandeza, imitador de Virgílio, por ser apenas meio-cego e não cego inteiro. Chega-se à conclusão de que o Gênio de um Epopeieta é tanto maior quantos mais olhos cegos ele tenha, sendo essa, provavelmente, a causa profunda de Homero ser considerado o maior de todos pelo Doutor Amorim de Carvalho. (...) Se o fato de não ser cego significava alguma desvantagem em relação ao desgraçado do Grego Homero, a inferioridade estava, agora, sanada, graças às divindades da rapina da Morte Caetana. A contagem do ponto até subira muito em meu favor, porque Homero era cego, mas não existira nem tinha sido completo (SUASSUNA, 1972, p. 507-508).

Durante o depoimento ao Corregedor, Quaderna expressa o seu desejo de escrever a obra máxima da humanidade a partir do crime indecifrável, e pouco a pouco expressa seus conhecimentos literários, referindo-se inclusive ao grande tradutor brasileiro de Homero, Manuel Odorico Mendes: a tradução cultural de Édipo exalta o tradutor de Homero. Com seus amigos e professores Samuel e Clemente, Quaderna mostra a sua erudição e suas preferências literárias. Para compor a sua obra, a realidade é o ponto de partida, no entanto, o poeta aprende com seu amigo Euclides Villar que a literatura pode modificar a realidade, tendo em vista que “tudo era uma questão de saber olhar” (SUASSUNA, 1972, p. 105).

O poeta é um mentiroso. Em *Antiga Musa*, Brandão (2005) alerta para o fato de as musas revelarem a Hesíodo que sabem dizer mentiras: “As Musas não se limitam a afirmar que sabem, acrescentando que sabem não só anunciar coisas verdadeiras (alethéa), como também dizer muitas mentiras” (BRANDÃO, 2005, p. 76). Dizer mentiras semelhantes a verdades, como faz a musa de Homero e de Hesíodo, dá ao poeta uma autorização para reinventar. Quaderna foi cegado pelas musas sertanejas e é na voz das musas, pelas palavras, pela linguagem, que se dá a nomeação, a presentificação, a revelação, e também o simulacro, a mentira e o esquecimento (SMOLKA, 2000).

Mentir faz parte de seu ofício para restaurar o “Reino Encantado da Literatura”; em suas palavras: “como Rei, cantador, poeta e guerreiro das cavalcadas sertanejas, tinha a 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” (SUASSUNA, 1972, p. 105). O castelo que Quaderna deseja construir não é mais de pedra e sim de poesia e, para isso, a cegueira torna-se indispensável. No primeiro momento, a cegueira é algo trágico para Quaderna, pois ele também sofre do mal sagrado, mas o desejo de tornar-se epopeieta à semelhança de Camões e Homero torna-o um conquistador do Reino.

De acordo com Anna Paula Soares Lemos, a cegueira é alegórica, é um meio utilizado por Suassuna para atingir os sonhos, as aspirações de Quaderna:

Cegueira alegórica que ora atinge o olhar estético e poético para que transpareça o trágico da “carnadura concreta” do real, ora atinge o olho trágico para que a poesia tenha espaço para encher de brilhos a pedra do sertão e a transforme na pedra do reino. E transitando por esse limiar sonhoreal empírico, o narrador Quaderna vai conciliando contrários e trazendo o popular pelo viés erudito em cada passo de sua obra (LEMOS, 2007, p. 54).

É a partir dessa cegueira que Quaderna conta nos folhetos de V a X a história de sua família, a instauração e trágica destruição de cada um dos quatro Impérios que formaram a

Pedra do Reino. O fim trágico anima Quaderna a desejar restaurar o Quinto Império tendo ele como rei. No *Folheto X*, o nosso narrador-protagonista, orgulhoso da tragédia que atinge sua família real, afirma: “nossa Casa Real não fica devendo nada às outras, em questão de prosápia e importância epopeica. Nossa monarquia acaba, como todo Trono digno desse nome, com os campos e a Coroa banhados pelo sangue dos Reis” (SUASSUNA, 1972, p. 47). Como Édipo, Quaderna deseja herdar o destino de sua família. A sua família é uma Labdácida condenada à tragédia e é preciso matar o pai e casar-se com a mãe para construir o Quinto Império. Entrar no mundo da cegueira é indispensável, pois, só assim, é possível assumir a poesia como mãe, tornar-se andarilho e repousar no Reino da Poesia. Temos, assim, a inversão com o Édipo brasileiro: o grego mata o pai, desposa a mãe e depois se cega, Quaderna fica cego para poder desposar a mãe!

Tomado da cegueira, Quaderna profetiza a chegada do Alumioso em seu cavalo branco: “E como, ao mesmo tempo, eu começasse a ouvir um som de trompa – provavelmente a mesma buzina de caça que Sinésio tocaria logo depois, na Praça – o fogo sagrado da Epopeia começou a me agitar, soprado pelas cordas da Tiorba do genial Bardo brasileiro, Dom Raymundo Corrêa” (SUASSUNA, 1972, p. 472). As musas do sertão deixaram Quaderna cego exatamente no momento da chegada do rapaz do cavalo branco.

Os gaviões sagrados possibilitam a criação da obra máxima da humanidade no reino da poesia. Igualado a Homero e Camões, o reino particular que Quaderna deseja é o literário. Por isso, ele não é nem Homero, nem Camões, mas sim o decifrador, que possui um enigma superior ao proposto pela Esfinge a Édipo e desafia:

...eu, Dom Pedro Quaderna, (Quaderna, O Astrólogo, Quaderna, O Decifrador (...); eu (...) desafio qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu padrinho e a ‘desaparição profética’ de seu filho Sinésio, o Alumioso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo (SUASSUNA, 1972, p. 30).

A intenção de Quaderna é fazer da criação de sua Obra Máxima um enigma, assim sendo, reúne vários gêneros literários, vários autores, várias vozes para formar o seu reino poético – tudo o que propõe o campo dos Estudos Culturais, porém, escrito de forma poética e não teórica, muda a estratégia discursiva da tradição, como afirma Hall (1997):

...tradições que parecem ser antigas são muitas vezes de origem recente inventada (...); tradição inventada significa um conjunto de práticas de

natureza ritual ou simbólica que buscam inculcar valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado (HALL, 1997, p. 58).

A criação literária converte-se em um enigma com empréstimos de várias vozes; ao leitor cabe decifrar, se possível, cada um deles. O cego Quaderna vê muito além e apresenta o seu enigma: “modéstia à parte, minha charada epopeica, o logogrifo em versos que vai iniciar minha Epopeia, é muito superior ao enigma-mor dos gregos, povo de Homero!” (SUASSUNA, 1972, p. 364).

Uma nova tessitura é apresentada. O cego Quaderna compõe fios de várias cores com várias tramas em seu emaranhado. O enredo rompe a ordem cronológica e espacial, o sertão torna-se reino e é através da construção literária que Quaderna recria o mundo ao seu redor. Este novo mundo é o Reino da Poesia, que transforma o nosso narrador, a nosso ver, em um Édipo inédito, totalmente brasileiro, visto que Homero e Virgílio são apenas os tradutores da *Ilíada* e da *Eneida*, tendo seu verdadeiro autor na pessoa de Manuel Odorico Mendes, como podemos conferir na proposta de Samuel presente no *Folheto LXXVII*, procedimento semelhante ao utilizado por Jorge Luis Borges com o Pierre Menard, isto é, há um esvaziamento dos autores da *Ilíada* e da *Eneida*.

CAPÍTULO VII

CENAS DE CEGAMENTO: DESPEDAÇAMENTO POR METONÍMIA

*Análise das cenas de cegamento dada a relação de
semelhança ou a possibilidade de associação entre elas.*

Neste capítulo, analisaremos as cenas de cegamento em Sófocles, Sêneca e Suassuna. Considerando sua possibilidade de evocar outros sentidos, a ausência da capacidade sensível de ver pode ser percebida na literatura como um símbolo.

A cegueira na literatura tem despertado a nossa curiosidade desde o curso de filosofia, e o tema, agora, nos leva a buscar suas possibilidades poéticas. Nas mais diversas culturas, a cegueira pode ser apresentada a partir de dois polos: aquele em que a cegueira de um indivíduo coloca-o em posição marginal e, opostamente, a que o torna elevado, em uma posição de sábio, superior, ser quase divino.

Do cego Aderaldo, repentista no sertão nordestino, à Grécia, os polos se complementam e a metáfora da cegueira motiva a poesia: “Furaram os óio do assum preto prá ele assim cantar melhor”, já modulara Luiz Gonzaga¹⁰⁰. Homero, diz-se, era um bardo cego, Demódoco também fora privado das vistas, mas a musa lhe concedeu um canto agradável¹⁰¹. Jorge Luis Borges, por ter problemas de visão desde a juventude e ter atingido a cegueira na vida adulta, concede ao binômio cegueira/visualidade um lugar de destaque em sua literatura. Alguns de seus poemas como *Elogio da Sombra* (1969), *Um cego* (1977), *A cegueira* (1977), entre outros tratam da temática da noite dos olhos mortais do poeta. Em *O Cego*, poema de 1972, Borges afirma que os pesadelos são tudo que a visão revela¹⁰². É comum aqui e ali encontrar o profeta, o sacerdote, o xamã ou o pajé, sempre e eternamente cegos, são os que de dentro de sua cegueira, enxergam melhor de que toda a corte, toda a aldeia ou toda a tribo. Em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, temos a figura do cego que Matraga encontra pelo caminho sendo puxado por um bode amarelo e preto que se deixa levar pelo

¹⁰⁰ Canção intitulada *Assum-preto*, composta em 1950 por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

¹⁰¹ *Odisséia*, canto VIII, v. 62-70.

¹⁰² BORGES, *El Oro de los Tigres* (1972), Editora Leviatã, 1992.

destino, e, como diz o próprio Matraga quando se refere ao cego, “por destino de Deus” (ROSA, 1984, p. 311). Pelos exemplos dados, autores e personagens cegos e videntes, acreditamos que a literatura é acima de tudo *mimesis*, e não exige a vivência de uma experiência para traduzi-la na literatura. Assim, por destino, Tirésias, o adivinho cego do mito de Édipo, pode narrar e prever a sina do filho de Laio, revelando a ele tudo o que, antes de cegar-se, Édipo ignorava. Tirésias prefigura o Édipo vaticinador de Colono, tanto no *Édipo Rei* de Sófocles, quanto no *Édipo* de Sêneca.

Dentro do ciclo épico grego, Édipo se apresenta como herói perseguido eternamente pelas Erínias maternas depois de matar o pai e casar-se com a própria mãe, um ato terrível como podemos verificar na *Ilíada* (XXIII, 679-680) “que certa vez foi a Tebas e a todos os filhos de Cadmo nos jogos fúnebres de Édipo audaz e glorioso vencera” e na *Odisseia* (XI, 271-280):

Vi, depois dela, a mãe de Édipo, a bela rainha Epicasta,
A quem o filho, assassino do pai, por esposa tomara.
Nesse atrocíssimo crime a mãe dele insciente foi cúmplice
Em breve os deuses, porém, aos mortais o ocorrido contaram.
Ele, trabalhos bastantes em Tebas sofreu primorosa,
Quando dominava os Cadmeios, pelos desígnios dos deuses
Ela, tomada de dor indizível, em trave elevada
Corda sinistra passou e desceu para o do Hades palácio
De solidíssimas portas. Ao filho legou sofrimentos
Inumeráveis, que Erínias maternas a ponto executam.

Assim temos Homero marcando a presença de Édipo na epopeia como o assassino do pai, tendo a mãe como cúmplice e sofrimentos como herança. Os trágicos, ambos, em suas obras, apresentam a história a partir do misterioso flagelo, “a pavorosa peste” que se abateu sobre a cidade de Tebas. Em busca de uma explicação do inexplicável, os poetas figuram o atribulado rei à procura de um conhecimento oculto e vedado aos homens comuns.

Pois bem, instigados pelo uso da cegueira na poesia, constatamos que há uma relação muito estreita entre a cegueira e o conhecimento. Aristóteles ressalta o desejo que o homem tem de conhecer. Para o estagirita, tal desejo é inerente ao homem e se faz presente no prazer que as sensações produzem, independentemente de sua utilidade. Em *Metafísica*, o filósofo grego pondera sobre a nossa preferência pela visão diante dos demais sentidos:

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois mesmo fora de toda utilidade, nos agradam por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só

para agir, mas ainda quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disto é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças (ARISTÓTELES, Livro A, 980a)¹⁰³.

Portanto, temos a tradição filosófica apontando para o sentido da visão como responsável pela aquisição do conhecimento. Ora, a filosofia antiga nos traz outra relação fecunda, sobretudo para a poesia, a saber, a associação entre visão e luz; sem a luz, a visão é apenas olho, olho que não vê. Platão utiliza a alegoria da caverna, é já lugar comum, mas sempre inesgotável, para exemplificar a relação luz, visão e conhecimento. No livro VII da *República*¹⁰⁴, podemos verificar que, ao sair da caverna, o olho tem contato com a luz que o cega momentaneamente para em seguida levá-lo ao conhecimento. Esbarrar no conhecimento, na iluminação, leva o homem, que antes estava preso na caverna a ter ciência de sua existência como ser, liberta-o da obscuridade e possibilita-lhe discernir entre ilusão e realidade, enfim, sai das trevas e da ignorância.

Atentemos para o fato de que os homens da caverna de Platão eram dotados de visão, no entanto, à meia-luz, luz do fogo em movimento, viam precariamente, careciam de maior clareza para perceber seu próprio desconhecimento; sofriam de uma cegueira específica que advém das trevas da ignorância, viviam na ilusão de estar vendo sem ver plenamente. Por meio dessa alegoria, Platão antecipa a contemporaneidade que tem o homem como o sujeito do olhar, aquele que adquire a maioria de suas informações através das imagens produzidas no interior da caverna, isto é, por um falso saber, ou o que opta por sair da caverna a fim de alcançar a iluminação.

Já na obra de Ariano Suassuna, nascido na iluminada Paraíba, interessa igualmente a luz. O sol, como o grande macho iluminador, aparece já no primeiro parágrafo do *Folheto I*:

O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – essa Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração ferosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol (SUASSUNA, 1972, p. 3).

¹⁰³ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Edson Bini. 2 ed.. São Paulo: EDIPRO, 2006.

¹⁰⁴ PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2001.

É meio-dia, preso na cadeia da cidade, Quaderna nos descreve o que vê através das grades da cadeia: o sol fagulhante que faz a areia brilhar como cristal. O sol ilumina e ameaça com suas fagulhas de luz. Trata-se do sol sertanejo, escaldante, presente desde o começo da narrativa. O escritor Ítalo Calvino¹⁰⁵ aponta para a relação entre palavra e imagem ao destacar a visibilidade como um valor a ser preservado na escritura. Para ele, estamos perdendo a capacidade de pensar por imagens. O signo astrológico do sol se faz presente nos desenhos do irmão de Quaderna, o índio Taparica, que modifica imaginativamente a imagem que Quaderna pediu para que ele reproduzisse em xilogravura:

Dividiria a gravura com um traço horizontal, pelo meio. Na parte de cima, colocaria as duas torres de pedra, mas bem iguais e separadas, para ficar tudo mais claro. Entre as duas colocaria um Sol, signo astrológico macho, como eu ensinara a ele (SUASSUNA, 1972, p. 109).

Presença marcante, o sol sobressai entre as duas torres de pedra e fica maior que as torres criadas por Taparica. No *Folheto LXXIII*, ao descrever a Cavallhada de São João na Judéia, fato importante para a Igreja Católica Sertaneja, Quaderna mostra como o iluminador deixou o rosto de Manuel:

(...) no Evangelho, Mateus, Marcos e Lucas contam que, lá 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. (SUASSUNA, 1972, p. 467)

Assim, a relevância do sol brilhante no rosto de Manuel ultrapassa a Judeia, atingindo João na ilha de Patmos e permitindo ao evangelista vislumbrar os quatro cavaleiros do apocalipse como também uma mulher que vem vestida de sol. Um sol que treme as vistas, abrasa os viajantes, é inclemente com o povo sertanejo e está forjado no sangue de Quaderna.

O excesso de luz solar ameaça Quaderna, pois a mesma luz que ilumina também cega, e na luz temos também a sombra:

Sucede que eu tinha me deitado à sombra da Braúna. Mas, enquanto eu dormia, o Sol tinha caminhado um bom pedaço, de modo que tinha me atingido a cara. Mesmo com os olhos ainda fechados, sua luz violenta tinha

¹⁰⁵ CALVINO. *Visibilidade*.

me encantado completamente. (...) no momento em que eu ia acordando, não tomei consciência imediata de que o Sol já chegara a meu rosto, de modo que, sem tomar precaução nenhuma, abri os olhos diretamente para ele. Fui imediatamente deslumbrado por uma luz fulgurante, que me deixou, desta vez, completamente encandeado, durando isso o tempo exatamente necessário para me impedir de ver claramente (...) A impressão do círculo do Sol, em meus olhos, enchera minha vista obscurecida de fantasmagorias e cosmoramas luminosos, nos quais eu via o enorme globo fulgurante boiar numa espécie de vasto fogo feito de chumbo derretido, por entre velas, Barcos o bandeiras, Esferas de ouro e frutos incendiados. Minha fronte começou a latejar de dor-de-cabeça, como se realmente tivesse sido atingida de raspão por uma bala incandescente. Para atrapalhar ainda mais minha vista, acontece que a cavalgada de Sinésio estava levantando uma poeira enorme, na estrada. O pó pardo-vermelho, dourado pelo Sol, envolvia os Cavaleiros, que passavam, numa nuvem de imagens tão "alumiosas e encobertas" quanto o próprio Príncipe que ali vinha. A dor, agora, dava-me a sensação de um anel de ferro quente ou de um cinturão de fogo que apertasse impiedosamente minha fronte (SUASSUNA, 1972, p. 471-472).

Observe-se que, para o desenvolvimento dessa análise, a questão fisiológica da cegueira não é vantajosa. Buscamos, isto sim, o modo como os autores trabalham o impacto da luz e da escuridão, como eles criam suas personagens cegas e de que modo elas se comportam antes e depois do cegamento. O não-ver das personagens aguça nossa vista para o que está oculto, para aquilo que não se revela de imediato em um primeiro e desavisado olhar, isso vale tanto para a narrativa quanto para o teatro.

No teatro, um dos pontos altos da carpintaria cênica é o jogo entre o cênico e o obsceno¹⁰⁶, o visto e o narrado; o mostrado e o escondido. A tragédia sofocliana dedicada a Édipo prioriza a questão do ver e do não-ver no jogo do conhecer e do desconhecer; do saber e do ignorar no jogo da fatalidade que consiste em evitar o oráculo e ainda assim cair no dito divino. Destarte, ao “ver” que possuiu a própria mãe depois de ter matado o pai, Édipo cega-se assombrosamente. O autocegamento que Édipo pratica vem compreendido pela vergonha de ter infligido, contra a sua vontade, um mal terrível aos cidadãos de Tebas. Na ação perpetrada, vem uma espécie cruel de punição, bem como, para a cena trágica espetacularizada, uma materialização eficaz de seu não-saber. No entanto, ao ser interrogado, Édipo atribui a Apolo os seus sofrimentos. Dir-se-ia então que ele se cegou para não ver (ou ver além do que se vê), ou, quiçá, numa interpretação diferente, dir-se-ia que Édipo é aquele que se cegou para melhor ver a sua patética situação. Temos um Édipo angustiado com a sua situação confrangedora diante da vida e do próprio homem.

¹⁰⁶ Obsceno aqui é pensado a partir do adjetivo latino Obscenus, -a, -um: de aspecto repelente, que se deve ocultar ou evitar, indecente (Cíc. Fam. 9, 22,1)

Cego, Édipo sabe quem ele é. Ele se torna alguém, possui um passado, uma dor, deixa de ser uma incógnita para si mesmo. O enigma de sua vida está solucionado. O autocegamento leva ao autodescobrimento. Desfaz-se o mistério, sabe-se falível e segue em frente, cambaleando, mas sabendo sua origem.

Em paralelo, a cegueira como ignorância e sede de conhecimento está presente nas obras de Sófocles e Sêneca. O Édipo sofocliano, na apresentação em cena marcada pelo texto, é sereno e seguro no início da peça:

Considerarei injusto ouvir dos núncios
Por isso eu vim, meninos, pessoalmente¹⁰⁷.

Desorientado e inquieto diante do desafio do conhecimento:

Ouvir o que ele diz é insuportável.
(...) Quem? Espera! Quem são os meus genitores?
(...) Fala de um modo obscuro e por enigmas¹⁰⁸.

Consciente após a cegueira:

Se eu tivesse morrido mais cedo
Não seria motivo odioso
de aflição para meus companheiros
e também para mim nesta hora.
(...) E jamais seria assassino
de meu pais e não desposaria
a mulher que me pôs neste mundo¹⁰⁹.

No romance brasileiro, Quaderna, o Édipo brasileiro, não se cega, mas é “cegado”. Essa diferença – ele não se dá uma punição como herança, mas recebe-a – em nosso ponto de vista, esclarece a postura edípica que Ariano assume para construir o Reino da Literatura Brasileira. Digamos, identificar-se, saber se é pedra para construir o reino literário brasileiro ou saber se é o alicerce para alcançar o conhecimento poético da (e para a construção da) Literatura Brasileira. Para tal empresa, não basta o teatro, é preciso a epopeia, ou mesmo o fôlego largo do romance. Candido afirma que a sociedade e o contexto histórico de cada época influenciam o autor, assim como a sociedade é influenciada pela obra produzida por ele:

¹⁰⁷ Sófocles. *Édipo-rei*, v.6-7. A tradução utilizada nessa tese é de Mário da Gama Kury.

¹⁰⁸ Sófocles. *Édipo-rei*, v.429; 437 e 439.

¹⁰⁹ Sófocles. *Édipo-rei*.v.1602-1605;1607-1609.

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. a obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2006, p. 83).

Dessa forma, o indivíduo é influenciado pelo que lê e a interpretação resultante influencia a sociedade. Na mesma direção, entendemos o narrador de Suassuna como fruto de suas leituras. Pedro Dinis Quaderna, a personagem de Suassuna, é um contador de história – segundo um modelo amalgamado a partir do material homérico e também trágico – ao relatar as aventuras e desventuras de sua vida e da condição humana, encontra a Pedra do Reino.

Os olhos de Quaderna estalaram como milho no fogo, ou como se tivessem sido chocados pela fornalha do inferno (SUASSUNA, 1927, p. 478-479). A cegueira que o acometeu é intermitente, de repente Quaderna vê. Ariano Suassuna recupera a investigação de um crime enigmático – o assassinato do tio-padrinho de Quaderna – de forma criativa, pois ele segue outros caminhos. Quaderna nos conta que seu padrinho fora assassinado, como podemos verificar no *Folheto LI: o crime indecifrável*, e revela, também, que ele é seu segundo pai. Após o Corregedor inquirir Quaderna acerca de como acharam o corpo, o epopeieta responde que seu enigma não é um enigmazinho que qualquer um decifra e sim o mais emaranhado dos enigmas; é um enigma brasileiro (SUASSUNA, 1972, p. 291).

Para um enigma dessa dimensão, em que não há pistas para os decifradores, como nos enigmas estrangeiros, só um “Decifrador brasileiro e de gênio!” (SUASSUNA, 1972, p. 293). Quaderna pensa em escrever um romance: “É verdade que eu pensava em escrever um Romance-epopeico tendo como centro de enigma e de-crime-e-sangue, a morte de meu Padrinho” (SUASSUNA, 1972, p. 462). O enredo está claro para o Édipo brasileiro e assim ele pretende unir o romance medieval com a antiguidade épica para formar a Literatura Brasileira. A união é fundada no confronto entre o passado e o futuro. Ao contrário do enigma da Esfinge – que leva o homem à morte caso não responda corretamente – como Édipo, Quaderna tem um enigma envolvendo a morte, um assassinato, um desaparecimento e uma ressurreição.

O enigma e a cegueira unem as personagens de autores, tempos, e gêneros literários diferentes. Sófocles, Sêneca e Suassuna cegam suas personagens centrais, os dois primeiros

em forma de poesia dramática, o brasileiro em forma de romance. Apesar dos gêneros diferentes, a apresentação da cegueira, em todos os autores citados se dá como ação dramática dentro da forma de narrativa. O artista se utiliza de palavras físicas, de efeitos emocionais, cenário, ações, efeitos sonoros e visuais. A diferença de gênero não causa problema, pois o componente trágico presente n’*A Pedra do Reino* é mais forte.

Os poetas clássicos se utilizam do mensageiro para narrar o momento da cegueira de Édipo. O fato é narrado em terceira pessoa, por um narrador que o testemunhou. Sabemos que o fim de um texto teatral é o de ser espetáculo. Decerto, pode-se ler o texto teatral como outro texto literário e submetê-lo a uma análise semelhante à novela ou ao conto, assim como se pode, também, submetê-lo à análise poética. Sua compreensão se dá enquanto narrativa, mas graças à presença dos diálogos e das indicações cênicas ou didascálias pode-se construir a cena¹¹⁰. As didascálias estão presentes no interior dos diálogos, ou, aparentemente inexistentes, elas se fazem presentes nos nomes das personagens, nas indicações de lugar e, de um ponto de vista prático, nas condições concretas do uso da palavra. Aparecem nas obras dramáticas como intermediárias entre a escritura e o jogo cênico, visando precisar o efeito que o autor quer produzir no texto. Fazem, portanto, a intermediação entre o autor, as personagens, os leitores e os espectadores. Dessa forma, tornam-se importantíssimas para o teatro antigo.

É preciso lembrar, ainda, que os mensageiros de Sófocles e de Sêneca escondem o gesto dos protagonistas, os latinos obedecem aos teóricos gregos e latinos¹¹¹ que deixam claro não ser de bom tom que cena como esta seja apresentada ao público. Horácio afirma que tal cena deveria se passar *intus*¹¹²:

Os eventos transmitidos pelos ouvidos excitam mais fracamente o espírito que os submetidos a olhos atentos e que o espectador apreende por si próprio. Não colocarás em cena, contudo, os eventos dignos de ocorrer nos bastidores, e muitos, que em breve a eloquência de um presente narrará, tolherás aos olhos (*Ad Pisones*, V. 180-184).

¹¹⁰ Segundo Pavis (2005), *didascálias* são “instruções dadas pelo autor a seus atores (...) para interpretar o texto dramático”.

¹¹¹ Lembremos que a teoria dos gregos foi baseada na criação dos autores gregos e não o contrário.

¹¹² *Segnius irritant animos demissa per aures/quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae ipse sibi tradit spectator; non tamen intus/digna geri promes in scaenam multaque tolles/ex oculis, quae mox narret facundia praesens* (HORÁCIO, v. 180-184).

A cena careceria de ser escondida do público e ser substituída pela narrativa eloquente, todavia, no “escondimento”, eles mostram claramente a ação não vista.

Suassuna, por sua vez, apresenta sua narrativa em primeira pessoa, discurso direto, um facilitador de dramaticidade. O protagonista nos conta a forma como ele foi acometido de cegueira. Ainda que não tenhamos a cena em si, – pois Quaderna conta para o Corregedor e dona Margarida o que lhe aconteceu, a saber, a chegada dos gaviões que o deixaram cego em uma bola de fogo – os recursos utilizados são cênicos em grande medida. Vejamos como se dá a cena da cegueira nas três obras:

QUADRO COMPARATIVO

SÓFOCLES	SÊNECA	SUASSUNA
Édipo toma seu manto, retira dele os colchetes de ouro com que o prendia, e com a ponta recurva arranca das órbitas os olhos, (...) Soltando novos gritos, continua a revolver e macerar suas pálpebras sangrentas, de cuja cavidade o sangue rolava até o queixo e não em gotas, apenas, mas num jorro abundante. (<i>Édipo-Rei</i> v. 1268- 1278).	Suas faces ameaçadoras queimam como um fogo selvagem; (...) Gemeu e, soltando um terrível rugido, voltou as mãos contra seu rosto. Mas os olhos ameaçadores se estatelaram e entesados se lançaram contra suas mãos, e se precipitam para sua própria ferida. Com as mãos recurvadas, ávido, investe sobre os olhos e de uma só vez revolve inteiramente as órbitas, arrancando-as desde a profunda raiz; sua mão engancha no orifício e, cravada, rasga profundamente com as unhas as profundezas vazias dos olhos, e as cavidades inanes, e em vão se enfurece e se violenta mais que o necessário. (...) De suas veias arrancadas brota abundante sangue e essa horrível chuva banha seu rosto e sua cabeça lacerada. (<i>Oedipus</i> . v. 958; 961-970; 978-979).	O que eu sei, porque cheguei a ver isso, é que eles fenderam os ares em minha direção e, aproximando-se com terrível rapidez, logo chegavam junto a minha cabeça, em torno da qual começaram a esvoejar, como sempre acontece nos meus ataques do “mal sagrado”. Apavorado, ouvi os estalos, os golpes secos das suas asas que me arroteavam a cabeça cada vez girando com mais velocidade. (...) os olhos começaram a esquentar e a doer, de modo insuportável. Uma ventania de fogo soprou na minha cara. E alguma coisa eles devem ter feito, porque, de repente, meus olhos estalaram, como milho no fogo, ou como se tivessem sido chocados na fornalha do Inferno. (...) ceguei imediatamente, com o sangue e as lágrimas escorrendo, misturadas ao humor vital e salgado dos meus olhos despedaçados. (<i>A Pedra do Reino</i> , p.479).

Nas três obras, a descrição do cegamento é construída com palavras que geram imagens e que são apresentadas por terceiros – no caso das peças de teatro – e, no caso do romance, pelo nosso narrador, que é testemunha do ato criminoso dos gaviões antes de seu

infortúnio. Quaderna presenciou os antecedentes de seu cegamento e relatou para um curioso tal como o fazem os mensageiros antigos para o coro atento.

Interessante perceber que os autores clássicos não trazem à cena o cegamento de Édipo, no entanto, permitem que o espectador visualize o ato de cegamento através da contação. Quem nos conta foi quem viu o ato, narrador fidedigno e emocionado, ele é portador da imagem em palavras repletas de cor, movimento, formas e som, por ter visto o cegamento. Sófocles nos apresenta um Édipo cheio de atitude, que, na narrativa do mensageiro, ganha as cores áureas do colchete que prende seu manto. Essas cores estão igualmente presentes em Sêneca no verso 958 – segundo o qual as faces cor de fogo de Édipo colorem a imagem narrada – e, em Suassuna, em forma de ventania. Quaderna nos informa, anteriormente, que os gaviões que o cegaram vieram da bola de chumbo em brasa, ou seja, do próprio sol: “essa mesma bola incandescente de chumbo, enorme, mais alta que um homem, fendeu-se pelo meio, surgindo de dentro dela dois Gaviões, um macho e uma fêmea” (SUASSUNA, 1972, p. 478).

O cegamento também é feito de som nas três obras. Temos gritos em Sófocles, gemidos e rugidos em Sêneca e bater de asas, estalos dos golpes secos das asas, estalos dos olhos e grito de Quaderna. Suassuna nos apresenta os sons externos que ajudam a compor a imagem, já que não temos no brasileiro um autocegamento como nos clássicos grego e latino. Na ação externa dos gaviões, temos os sons secos das asas dos pássaros, estalos que se repetirão na explosão dos olhos de Quaderna qual milho no fogo, símile suave, que remete para o divertimento infantil, mas que alcança a mesma gravidade antiga, e que se intensifica logo em seguida com som e cor. Os olhos estalam como se tivessem sido chocados pela fornalha do inferno e Quaderna grita “de dor e desespero” (SUASSUNA, 1972, p. 479). Ainda que seja narrativa, o que temos tanto no teatro quanto no romance, os autores criam um cegamento repleto de movimento. Teatro visual em Sófocles, Sêneca e Suassuna. Assim, os heróis assumem a ação teatral nos textos antigos pela boca dos mensageiros que nos descrevem detalhadamente cada movimento das personagens.

Em Sófocles, Édipo pega o manto, tira os colchetes, extirpa das órbitas os olhos, revira e mortifica o que resta deles. Sêneca, por seu turno, recupera com mais furor a cena de Sófocles: como um diretor teatral, o poeta dirige a cena e cada gesto de Édipo que “investe sobre os olhos e de uma só vez revolve inteiramente as órbitas, arrancando-as desde a profunda raiz; sua mão engancha no orifício e, cravada, rasga profundamente com as unhas as profundezas vazias dos olhos, e as cavidades inanes, e em vão se enfurece e se violenta mais

que o necessário” (SÊNeca, v. 961-970). Em Suassuna, a ação ocorre também, mas é realizada pelos gaviões. A imagem que Suassuna cria é cheia de movimento, relatado pelo próprio Quaderna. São os gaviões que furam o ar e começam a girar em volta da cabeça de Quaderna aumentando a velocidade a cada giro até acontecer o cegamento.

Enfim, podemos ver a consequência do ato em cada um dos poetas: sangue em jorro abundante até o queixo em Sófocles, não “gotículas de sangue” e sim um “jorro intenso”; em Sêneca, temos uma chuva de sangue que lava o rosto e a cabeça de Édipo; e, em Suassuna, mistura-se sangue, lágrimas e humor vital e salgado dos olhos despedaçados. Cabe ao coro e ao público acreditar em quem viu e contou.

Como afirmamos, no caso de Suassuna, o narrador está em primeira pessoa e só temos o seu testemunho acerca do evento. A estratégia confere ao trecho uma carga emocional maior. A princípio, esta narrativa deveria ser mais confiável, tendo em vista que o narrador não tem opção, está cego. O trecho, porém, possui várias lacunas que o leitor preenche como melhor lhe convém (ou seria um terreno propício para o encenador ou ator preencher?). Qual parte dos gaviões cegou Quaderna? As asas, o bico, as garras, o cu? O narrador apresenta essas sugestões (SUASSUNA, p. 479), deixando aos ouvintes, o Corregedor e D. Margarida, e ao público leitor, o uso da imaginação para preencher essas lacunas. Desta forma, o texto narrativo de Suassuna se aproxima bastante de um texto teatral.

Via imagem possibilitada pelas narrativas, podemos ver os objetos usados: em Sófocles, colchetes de ouro de pontas recurvas; em Sêneca, as mãos recurvadas como garras; e, em Suassuna, o objeto externo é trazido pela natureza, os gaviões, macho e fêmea – as musas do sertão que cegam Quaderna com seus bicos ou garras aduncas.

Como consequência da ação de cegamento, o sangue copioso que escorre em Sófocles e Suassuna. A ação em Sêneca e Sófocles é contínua: após arrancarem os olhos, os Édipos mantêm o autoflagelamento. Detalhista e violento, Sêneca pinta o ato de Édipo que rasga os orifícios dos olhos já vazios com fúria, e Sófocles diz que Édipo continua a macerar os olhos. O poeta latino nos apresenta um homem que já não pode esconder-se de si mesmo e, por mais odiosas que sejam as imagens de um espetáculo, essas irão revelar ao homem aquilo que ele é capaz de realizar fora do palco; cabe a ele decidir se o fará ou não.

A partir da reflexão proporcionada pelo espetáculo, dificilmente o espectador sairá ileso depois de assisti-lo. Acrescente-se que o *furor*, presente na obra dramática senequeana, assim como as demais paixões eram ‘condimentos’, ‘temperos’ necessários para o gosto da plateia latina acostumada com as grandes guerras, com as carnificinas dos eventos de

gladiadores etc. Para comover os corações e agradar tal audiência, o descomedimento nunca seria demasiado. A descrição senequeana é repleta de detalhes, cruelmente rica, pois Sêneca imita o modelo grego de Sófocles. Porém, o poeta latino vai além: torna-se moderno em relação aos gregos, valoriza o gosto romano pela oratória e, assim, atende a um público singular que deseja ver e ouvir versos cheios de beleza.

No *Folheto LXXVIII*, intitulado *A cegueira Epopeica*, temos Clemente e Samuel sentindo-se prejudicados com a cegueira de Quaderna. Sabendo que dois gaviões, um macho e uma fêmea, cegaram Quaderna, ele passa a ser o único homem no mundo a enxergar machamente e femeamente, ocorrência semelhante à sofrida por Tirésias¹¹³, adivinho cego da tradição greco-latina que, antes de ficar cego, viveu como homem e depois como mulher. Nesse sentido, enxergar o mundo femeamente e machamente após a cegueira é ser um Tirésias às avessas. Se Tirésias, segundo a versão do mito contado por Ovídio nas *Metamorfoses*, que primeiro enxergou o mundo machamente e femeamente, foi punido com a cegueira e em seguida compensado com o dom de prever o futuro, também Quaderna, após ficar cego pelas musas sertanejas, de súbito vê, auxiliado pela epilepsia-genial que às vezes lhe acomete, deixando-o “numa espécie de vidência-penumbrosa” (SUASSUNA, 1972, p.474). O que ele enxerga nestes momentos de Tirésias às avessas

(...) é visto em zonas interrompidas, mas deslumbrantes, de claridade enceguedora, é visto como nenhuma coisa foi vista até agora pelo comum dos mortais! (SUASSUNA, 1972, p. 476).

Sendo um Tirésias invertido, o epopeieta é Édipo brasílico. Para convencer Quaderna de que agora ele possui uma grande vantagem para ser o decifrador e epopeieta que ele sempre quis ser, Clemente reporta-se à cegueira de Édipo:

(...) Na minha opinião, Édipo quando moço e bom dos olhos, *avistava* coisas demais, motivo pelo qual não *via* nada! Só depois de cego ele recebeu a cegueira esfingética e pode se aperceber de que o Mundo e a vida são, como dizia o genial Tobias Barreto, ‘uma integridade espantosa’. Creio que é por isto que os Professores alemães de Filosofia costumam afirmar que Édipo, como cego, tinha um olho a mais (SUASSUNA, 1972, p. 506).

¹¹³ Entre as versões que procuram explicar a razão da cegueira de Tirésias: segundo Apolodoro, em sua *Biblioteca*, foi um castigo por ter revelado aos mortais os segredos do Olimpo; em uma outra versão, contada por Ovídio, em suas *Metamorfoses*, sua cegueira resultara da opinião dada por ele quando de uma discussão entre Júpiter e Juno, ou, ainda, há uma terceira, de Calímaco, em *Himnos*, que atribuía à cegueira de Tirésias ao fato de ter visto o que não devia: Atena, acompanhada de sua mãe – a ninfa Cáriclo – banharem-se na fonte Hipocrene (Guerra *et alii.*, 2005).

Clemente ironiza a cegueira de Quaderna e diz que ele pode vir a ser o Camões da Charada Sertaneja ou o Homero do Enigma Brasileiro (SUASSUNA, 1972, p. 508). A ironia das frases é sutil: como Camões está para a charada, assim está Homero para o enigma. Quaderna torna-se a metonímia do povo brasileiro que, como Édipo, está em busca de sua origem. Este é o conhecimento que o Édipo brasílico procura, saber sua origem, inclusive sua origem literária. Com a cegueira de Quaderna, Suassuna não repete o Édipo e sim a intenção do mito de Édipo.

Aproveitando-se disso, Quaderna revela para o Corregedor toda a epopeia de Pedra Bonita e da sua autoridade de cego (tal como Camões e Homero). A sabedoria apresenta-se, neste caso, como uma sabedoria de poeta que navega entre gêneros poéticos, misturando-os. O Édipo de Suassuna passa da forma dramática para a forma “romance”, o que consideramos uma reescrita do que foi, no passado, o épico.

Seguiremos o próprio Suassuna que em nosso ponto de vista sugere ao nomear seu “Édipo brasileiro” – que abandona o teatro e protagoniza um romance – de “epopeieta”. Assim, pode-se, *a priori*, afirmar que há o compartilhamento de um só mito em boa parte dos eventos, mas o efeito é bastante diverso no resultado. Ao contrário de seus pares clássicos, Quaderna é uma personagem que se pretende ser muitas em uma só.

PARTE III

A FUNDAÇÃO DO REINO

CAPÍTULO VIII

AS METAMORFOSES DE QUADERNA

Onde buscaremos identificar as metamorfoses da personagem Quaderna.

Nessa tese, oscilou-se todo o tempo num pêndulo que atravessa o percurso de Pedro Diniz Quaderna a Ariano Suassuna e de Ariano Suassuna a Pedro Diniz Quaderna. A questão latente pulsava no ritmo da pergunta: como separar com precisão a personagem do autor? A teoria literária, desde os fins da década de sessenta, se viu fortemente influenciada por um ensaio de Roland Barthes e acabou por deixar de lado a questão da personagem, postulando a morte do autor¹¹⁴. No ensaio, Barthes coloca com lucidez a questão que nos prendeu:

Na sua novela *Sarrasine*, Balzac, falando de um castrado disfarçado de mulher, escreve esta frase: Era a mulher, com os seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causa, as suas bravatas e a sua deliciosa delicadeza de sentimentos. – Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando ideias «literárias» sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 2004, p. 65).

Passados mais de quarenta anos, o ensaio se fortaleceu com a possibilidade fascinante de pensar-se a *destruição de toda a voz, de toda origem* e de se assumir a escrita como um compósito neutro onde se perde toda a identidade, de resto, aludida desde Platão ao supor que o discurso escrito é um mero simulacro do discurso vivo repleto de intercâmbios. Neste processo, há a fragmentação do modelo que, em confluência, recebe uma nova roupagem, quiçá, vindo a ser um novo modelo.

¹¹⁴ O tema foi consagrado em texto de Roland Barthes, publicado em 1967 na revista *Aspen* e, em 1977, no livro intitulado *Image-Music-Text*. Em português, *A Morte do Autor* está publicado na coletânea *O Rumor da Língua*, Edições 70. Lisboa, 1970. Cf. BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Disponível em: <http://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-morte-do-autor-2.pdf>.

Destarte, pode-se afirmar que a personagem Quaderna, de Suassuna, está em confluência, pois é uma devoradora de cultura, do erudito ao popular, e combinando leituras dos mais diversos tipos de textos, dos mais antigos aos mais recentes. Para compreendermos tal procedimento, usaremos o conceito de confluência tomado da crítica textual. Confluência, nesse contexto, é o ato de confluente, fundir, ajuntar por fusão, compor; e do inglês *conflate*. A confluência se dá, algumas vezes, pelo mero acréscimo (com ou sem junção) de palavras ou trechos de uma leitura à outra, outras vezes por fusão, em maior ou menor escala. Trata-se da decisão tomada por um escriba ou editor diante de dois ou mais manuscritos portadores de leituras diferentes de combiná-las – as leituras – apropriadamente a fim de produzir um texto mais “pleno”. O resultado dessa combinação seria chamado “confluência”, de acordo com Westcott e Hort (1882, p. 93-104)¹¹⁵.

Se a obra inventa o seu autor, é Quaderna – o devorador de obras tais como a *Odisseia*, *Dom Quixote*, *Iracema*, *Édipo Rei*, *Navio Negreiro* – que inventa Suassuna. Por isso, pensamos a personagem Quaderna de forma mestiça e pendular: personagem de papel, porque é literatura, e registro de memória dos eventos sociais conhecidos pelo autor. Ambos excelentes contadores de histórias.

É preciso deixar claro, porém, que, de modo algum, queremos sugerir que Quaderna é um duplo de Ariano Suassuna, nem que é dele uma deformação (ou idealização) autobiográfica. Não. Nosso mecanismo teórico será outro. Buscaremos na teoria de Grotowski e Stanislavski subsídios para pensar que Quaderna nasceu das impressões formadas sobre as emoções vividas por Ariano Suassuna. Stanislavski, em sua obra *Manual do ator*, afirma que o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas e sentimentos (STANISLAVSKI, 1989, p. 3). Ao ativar a memória emotiva, eixo central da criação, o ator é, então, capaz de criar a sua personagem. No método de Stanislavski, a memória atua como uma aliada importante no processo criador da obra. Grotowski avança em relação às questões propostas por Stanislavski, assegurando que “a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a “totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia” (GROTOWSKI, 2007, p. 174). Nessa via, buscaremos recuperar a dimensão teatral da construção da personagem e da narrativa de Suassuna, tendo em vista não somente a obra completa do autor – que inclui primorosas obras teatrais – como também a presença de elementos da tradição tea-

¹¹⁵ WESTCOTT, B.F. e HORT, F. J. A. *Introduction to the New Testament in the Original Greek – with notes on selected readings*. Peabody: Hendrickson, 1882.

tral europeia latina, medieval, *commedia dell'arte*, teatro elisabetano e século do ouro espanhol (SANTINI, 2005) em seus romances.

Reafirmamos, portanto a ideia desenvolvida na introdução acerca do gênero romance como um lugar de mistura de gêneros. No *Folheto LXIV*, Quaderna nos conta que foi no circo que ele assistiu a fitas de cinemas como *O Guarani*, que só depois ele lia sob a forma de romance, e lá assistiu também a uma peça teatral que teve seu enredo retirado de um folheto: “Foi no Circo que vi um teatro maravilhoso, uma peça chamada *O Terror da Serra Morena*, com assunto tirado de um "folheto".” (SUASSUNA, 1972, p. 367).

De fato, Décio de Almeida Prado (2007), em análise da personagem no teatro, afirma que tanto o romance quanto o teatro falam do homem, no entanto, o teatro o faz “através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (PRADO, 2007, p. 82). Apoiando-se nesse raciocínio, Prado trabalha com a ideia de narração em ação. Para o pesquisador, transformar narração em ação é algo próprio do teatro: “a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação” (PRADO, 2007, p. 85). Para o estudioso, o teatro possui a vantagem de dirigir-se diretamente ao público, dispensando a mediação do narrador.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que Quaderna possui os elementos necessários para a atuação como um ator que interage com uma plateia. O público de Quaderna inventa, em sua imaginação, um palco em que a ação da narrativa de Quaderna se desenvolverá. Nesse sentido, Nunes salienta a importância da sinestesia presente na obra: o público, guiado por Quaderna, terá acesso à musicalidade das palavras e dos instrumentos; ao calor que emana das cores amarelada e ocre que colaboram para criar a atmosfera sertaneja; ao cenário pedregoso e à vegetação rasteira, tudo isto iluminado pelo sol escaldante do Sertão (NUNES, 2012, p. 6). Esses elementos aguçam os sentidos e permitem ao leitor recriar mentalmente o ambiente cenográfico proposto pelo contador e preparar a cena para a sua atuação. Assim é o início do prólogo apresentado por Quaderna ao seu público:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra - esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogueira dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada

que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol (SUASSUNA, 1972, p. 3).

Temos o Sol como o grande refletor do espetáculo, iluminando todo o cenário, colorindo o espaço dramático, por onde desfilarão as personagens do teatro, e criando a atmosfera abafada e ardente que contagiará as cenas que virão.

Diante disso, não há como negar a matiz teatral presente no romance de Suassuna. O caráter performático do narrador – capaz de criar imaginariamente um cenário para seus espectadores, com as marcações cênicas internas ao texto – dá à obra traços teatrais bem marcados. Quaderna, ao enunciar seu depoimento, assume uma postura de contador de história, com gestos e vozes característicos que o ator utiliza no desempenho de sua função. No *Folheto XLI*, temos a musicalidade e a marcação cênica do duelo, ou melhor, do ordálio-brasileiro entre Clemente e Samuel. Desafiado por Samuel para um duelo de fidalgos, Clemente tem o direito a escolher as armas, causando estranhamento quando vai para o campo de batalha:

Ora, naquele dia, notamos logo que Clemente não trazia nem a agulhada nem o facão. Lembro-me de que estranhámos imediatamente, também, que o *toque surdo dos cascos de "Coluna"* viesse acompanhado por um *tengo-telengo-tengo* que nos pareceu esquisito, a mim e a Malaquias, e suspeitíssimo, a Samuel (SUASSUNA, 1972, p. 220)¹¹⁶.

Armado o cenário para a batalha, temos não o rufar de tambores e o toque de corneta, mas a musicalidade dos cascos do cavalo ao tocar o chão e um som complementar, um *tengo-telengo-tengo* dos dois penicos, que, saberemos adiante, foram as armas escolhidas por Clemente para o duelo. Retirados de sua função habitual, os penicos tornam-se acessórios indispensáveis para a cena que se seguirá. O clima do duelo foi dado pelos penicos e posteriormente pelas capas de cavahada que Quaderna leva para os desafiantes e seus padrinhos (SUASSUNA, 1972, p. 226).

Nunes (2012), em artigo para a *Revista Crioula* acerca da teatralidade no romance de Suassuna, afirma que os vários tons discursivos utilizados por Quaderna imprimem à personagem o estilo performático do ator (NUNES, 2012, p. 4). É necessário recordar que Quaderna conta a sua história na situação de prisioneiro na cadeia de Taperoá e as narrativas fluem de sua memória, levando o leitor a esquecer-se do espaço cênico original e acompanhar as várias aventuras e ‘desaventuras’ narradas por ele. Quaderna, como personagem-narrador,

¹¹⁶ Grifo nosso. Coluna é o nome do Cavalo de Clemente, em homenagem à Coluna Prestes.

atende a esse requisito e, através de suas palavras, revela, tal qual o coro ou o mensageiro da poesia dramática antiga, as ações que desenvolveram no particular, como é o caso do *Folheto LVIII: A aventura da onça mijadeira*. Neste folheto, temos o relato da invasão da vila por ciganos, cavaleiros e onças. Uma das onças vai parar dentro da casa de dona Nanu, uma velhinha que morava na praça da Vila. Atendendo aos apelos de socorro da velhinha, Quaderna relata o que se passou no interior da casa entre Dom Eusébio Montouro, também adjetivado por ele mesmo de “O valente azarado”:

Como uma fúria, o Paladino do Povo correu para lá e entrou na casa. Sem atender aos pedidos de que não se arriscasse, feitos por pessoas que tinham se acolhido à casa de Dona Nanu exatamente para fugir das Onças e agora se viam, espavoridas, encurraladas com uma, Dom Eusébio Monturo entrou na casa da comadre, parou no limiar do quarto de dormir dela e disse, com ar solene e majestoso: "Onde está esse animal felino, cruel e predatório?" Dona Nanu explicou, de longe: "Está ali, debaixo da minha cama, por trás do penico-cuba! Mas o senhor está desarmado, Compadre Eusébio? Assim, não vá não! Não vá não, que é morte certa!" Aí foi que Eusébio ficou brabo! Gritou: "Não vou, minha Comadre? Que não vou é esse? Quem é que não vai? A senhora me desculpe, mas eu vou, vou demais! Não posso ficar desmoralizado de jeito nenhum! Já imaginou? Se eu não for, essas Onças vão ficar, dagora em diante, no maior dos atrevimentos! Que é que essas pestes estão pensando, hein? Que podem entrar na minha Vila, na Vila do Paladino do Povo, assim à vontade, entrando e saindo quando querem e até tendo o atrevimento de se meterem debaixo das camas de comadres minhas? Ah, não, estão muito enganadas! Taperoá não é cu-de-mãe-joana não!" E então, Senhor Corregedor, magnífico de coragem e paladinice, Dom Eusébio Monturo entrou no quarto, abaixou-se junto da cama, pegou a Onça pelo rabo e começou a puxá-la para fora. As pessoas que estavam na casa de Dona Nanu, vendo aproximar-se a conclusão heroica daquela aventura extraordinária e notando, por outro lado, que os outros bichos já tinham desertado da Praça, acompanharam Dom Eusébio, que já transpusera a porta da rua. A Praça, também, pouco a pouco, se reenchia com os primeiros curiosos que iam voltando; de modo que foi diante desse pessoal sarapantado que Dom Eusébio Monturo apareceu triunfante, arrastando a Onça pelo rabo, como mais um troféu de sua nunca desmentida coragem (SUASSUNA, 1972, p. 339).

Dessa forma, Quaderna conta-nos a aventura de Dom Eusébio no interior da casa, e assume o controle da cena. Toda ação é narrada detalhadamente. Dialogando com o público, o bibliotecário adota as vozes de Dona Nanu, Dom Eusébio e do espectador.

A posição de Santos (1999) acerca da criação teatral do dramaturgo paraibano corrobora nossa argumentação ao postular a teatralidade no *Romance d'a Pedra do Reino* e igualmente a perspectiva “atoral” de Ariano Suassuna. Santos analisa vários aspectos intrínsecos no teatro de Suassuna, dentre eles destacamos aquele nomeado como “curinga”, personagem que faz a exortação no final do ato ou da peça (SANTOS, 1999, p. 260). No

início da narrativa, ao final do segundo folheto, temos a apresentação de um estásimo, ou seja, de um canto em forma lírica próprio da tragédia, segundo a *Poética* de Aristóteles¹¹⁷:

E para concluir a descrição da parelha de homens de pró que viria subverter nossa Vila naquele sábado de 1935, valho-me do genial Amador Santelmo, que deles falou assim, na sua bem conhecida Vida, Aventuras e Morte de Lampião e Maria Bonita:

"Dizem que uma Sombra escura
com duas Pontas na testa,
por onde o Donzel caminha,
ao lado, se manifesta.
Desde a Cadeia onde o Moço
na Morte foi sepultado,
esta Sombra cornipêta
caminha sempre a seu lado.
Como irmã-de-caridade
seguindo o jovem Defunto,
o Carcará de chavelhos
vai sempre ao Mancebo junto.
o Doutor, luz verde-escura
da Cidade dos Pés Juntos,
Lampa acesa dos jazigos,
fogo-fátuo dos Defuntos.
o Donzel, estrela errante,
facho dos Lumes eternos,
ouro do Sol, Desafio
às negras chamas do Inferno.
O Doutor, vela de sebo,
sinal dos Magos errôneos,
Lume lúgubre da Morte,
lampadário do Demônio.
O Donzel, lustre e Candeia
que o Sol do sangue espadana,
carne cravada de Estrelas,
Coroa da Raça Humana!" (SUASSUNA, 1972, p. 17-19).

Assim, como curinga, Quaderna encerra o segundo folheto, tal qual o teatro antigo. É a partir dessa ideia de Santos, de forma aproximativa, que propomos a visualização de Quaderna. Como esse curinga, presente na narrativa e consciente de sua função de articulador, Quaderna desempenha sua performance¹¹⁸ juntamente com o ator-Suassuna e se desdobra em narrador, protagonista e também ator que interpreta as várias personagens, inclusive a si mesmo.

¹¹⁷ “Temos tratado daquelas partes da tragédia, de que se deve usar como de seus elementos essenciais. Mas, segundo a extensão e as secções em que se pode ser repartida, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral – dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias” (*Poética*, 1452b20ss) Trad. Edouro de Sousa.

¹¹⁸ Trabalhamos com a ideia de “performance” a partir da definição de Zumthor (1993, p. 19), segundo o qual os efeitos da oralidade se dão quando o poeta o seu intérprete cantam de memória.

Segundo Ilana Feldman (2008), em artigo publicado na revista digital Cinética, Quaderna seria “(...) a um só tempo trágico e picaresco, bravio e covarde, ordinário e delirante, desmesurado e oscilante” (FELDMAN, 2008, p. 2), a estas características acrescento ainda brasileiro malandro – posto que comete “valentias involuntárias” (SUASSUNA, 1972, p. 191) e aproveita, em sua covardia, da fama de valente – e, também, mestiço de sangue, caráter, filiação política e literária (SUASSUNA, 1972, p. 342, 62, 137 e 295). Desde a infância, Quaderna relata episódios que constroem a sua malandragem: no *Folheto XI*, temos Quaderna vivendo na casa de sua tia Filipa e participando de uma brincadeira promovida pela tia que precisava de um menino-homem para tomar parte no diálogo cantado, a *cantiga de La condessa*. Na cantoria, Quaderna se faz de cavaleiro que deveria eleger uma das filhas da condessa como sua companheira. Desejoso de Rosa, Quaderna não pestaneja, aproveita da brincadeira para escolhê-la e, aproveitando que tia Filipa vai resolver algo dentro de casa, tem a sua primeira experiência de amor com Rosa em outra parte da fazenda. Usar da malandragem para se favorecer será algo recorrente no comportamento da personagem. Em outra passagem, Quaderna anuncia ao Corregedor que usará do depoimento datilografado por dona Margarida nos altos do processo para escrever a sua obra. A situação é desfavorável a Quaderna, mas malandramente, ele a utilizará de forma positiva, a seu favor:

__ Assim que recebi a intimação de Vossa Excelência e soube que Margarida ia servir de secretária aqui, vi que minha grande oportunidade era essa! Como o inquérito é sobre a história de Dom Pedro Sebastião, o nosso Rei Degolado do Cariri, eu darei meu depoimento em pé, andando pra lá e pra cá na sala, como estou fazendo agora sem incomodar o cotoco. Tirando, depois, certidão por certidão de cada depoimento, obterei, no fim, escrito por Margarida, o material bruto da Epopeia. Daí em diante, o resto é fácil, e eu passarei a perna nos meus dois mestres e rivais, escrevendo a obra de gênio, decisiva para o Brasil, que eles não puderam nem poderão fazer! (SUASSUNA, 1972, p. 277).

Quaderna não apenas aproveita da situação para obter o material bruto de sua obra, mas também adota o espaço da cadeia de Taperoá como seu próprio palco, assumindo-se como um escritor a ditar para sua secretária as ideias de sua “epopeia”. Na cena, o protagonista cria seu público ficcional, D. Margarida, a secretária-redatora, e o Corregedor, além das já antes referidas, as “nobres damas e nobres cavaleiros” e, obviamente, os leitores presentes e futuros. Como um ator em um palco, Quaderna quer o leitor como seu admirador-contemplador e cúmplice.

Ao assumir a cadeia como seu palco, Quaderna é o ator em ação. Em cena que narra o caso dos três emparedados (*Folheto XXVI*), os amigos de Quaderna debocham de sua roupa, um figurino que ajuda na transformação da personagem, nos seguintes termos:

Diz ele (Samuel) que minha roupa cáqui me faz parecer “um corumba, vigia de Senhor de Engenho”. Quando me volto para Clemente, em busca de solidariedade sertaneja, sou mal recebido. O Filósofo acha que há “uma certa falta de compostura e um certo fingimento nessas fantasias acangaceiradas”. (SUASSUNA, 1972, p. 124).

Diante da fala de Samuel, o leitor já sabe que o narrador-ator gosta de fantasiar-se, dado ao uso de figurinos que variam de cangaceiro a rei. Não apenas o figurino, mas também os acessórios mencionados o ajudam a se compor em papéis variados que chegam até o comportamento circense, pois antes de ficar cego, Quaderna viveu com o circo e nele atuou, fazia parte de seu ofício.

Questionado pelo Corregedor sobre as suas outras atividades, temos a revelação da atuação de Quaderna nos festejos populares, quando, então, representava vários tipos:

Disseram-me, primeiro, que o senhor é figura indispensável, aqui entre o Natal e o dia de Reis, na qualidade de Arlequim ou Rei do “bumba-meu-boi”, chefe de cavalcadas, de Imperador do Divino, de Rei Dom Pedro da Nau Catarineta e de “velho” do pastoril (SUASSUNA, 1972, p. 285).

O trabalho de ator, em apresentações para o público da vila, é bem específico. É fama na vila e evidente na denúncia que o Corregedor recebeu que Quaderna gosta de representar. Não apenas nessas apresentações, mas também no decorrer da narrativa, temos um personagem em movimento constante, se multiplicando em processo contínuo de metamorfose. Visando atender nossos interesses nesta pesquisa, abordaremos o deslocamento que a personagem Quaderna realiza e como, de deslocamento em deslocamento, ele se transforma, se mestiça e fratura rompendo a fixidez e a completude. Iniciaremos essa análise com a observação de seu figurino.

Conforme Patrice Pavis em sua obra *A análise dos espetáculos* (2003):

O figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que o cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço-tempo-ação) iluminando assim seu movimento (PAVIS, 2003, p. 169).

Como vimos no comentário do Corregedor, Quaderna é o ator-palhaço de Taperoá e,

em cada personagem assumida, seu figurino se modifica. No *Folheto XXII*, temos a encenação da coroação de Quaderna como o Rei do Quinto Império. Escondido de seus companheiros, numa coxia imaginária, Quaderna prepara para si todas as peças, isto é, todos os acessórios teatrais, para a sagração do Rei do Quinto Império:

Então, já por trás das duas torres, isolado e solitário, “encoberto” da vista dos outros, desembrulhei meu matolão, esvaziei o bisaco e tirei para fora a Coroa de Prata dos meus antepassados. Peguei o chapéu de couro que encontrara, ajustei as aspas de metal em suas fendas, restaurando integralmente aquela insígnia da nossa realeza. Tomei as duas varas-de-ferrão que sempre conduzia e que, para os leigos e cegos, eram simples varas de tanger boi. Enfiei no topo de uma a Esfera com Cruz que fazia dela um Cetro, e, no da outra, o semicírculo enfolhado e entalhado a canivete que a transformava em Báculo profético. Tirei, finalmente, o Manto real, feito de pedaços costurados de couro de Onça e de Gato-Maracajá (SUASSUNA, 1972, p. 106).

O primeiro objeto cênico a sair da sacola de Quaderna é a Coroa de Prata que, já por tradição, nos traz a ideia da realeza, dando à personagem todo o poder por ela simbolizado, tendo em vista que aquela coroa era uma herança da realeza de seus antepassados. Em seguida, Quaderna ajusta a coroa sobre o chapéu de couro, indumentária indispensável para o homem do sertão, refazendo o gesto de seu bisavô diante da Pedra do Reino. Tudo muito misturado, prata e couro, realeza e sertão.

As duas varas de tanger boi serão alteradas. Ao receber a esfera com a cruz, a primeira vara transforma-se em cetro, dando a Quaderna a autoridade suprema. Sendo a continuação de seu braço, o cetro possui igualmente sua força, funcionando como instrumento necessário a um ritual de coroação. A segunda vara de tanger recebe o semicírculo enfolhado e talhado e transforma-se em báculo profético. O báculo é símbolo da fé e seu semicírculo, em forma de ganho, permite uma ligação entre terra e céu dando a Quaderna poderes divinos. Sendo Quaderna o criador da Igreja Católica Sertaneja com o báculo em suas mãos, mais que rei, é também o profeta e o pastor do reino do sertão.

A última peça do figurino a sair da bolsa de Quaderna é o manto real. O manto de Quaderna é feito de couro, dando maior identidade ao reino brasílico. Os dois animais que dão o couro para o manto pertencem à fauna brasileira, que, para Quaderna, é divina. O manto feito de couro de onça, por exemplo, dá a ele o poder de transformação, como “todas aquelas encarnações que a Onça do Divino assumia em suas aparições” (SUASSUNA, 1972, p. 106).

No *Folheto LXIV*, Quaderna revela que organizou um circo para viajar pelo Sertão com Sinésio. Revela que, em seu primeiro contato com o circo, teve acesso às artes

dramáticas, pois foi no circo que conheceu o cinema e o teatro, manifestando o seu sonho:

Depois, quando me tornei adulto, tornei-me Chefe de cavalhadas, de autos de guerreiros, de bumba-meu-boi, de nau catarineta, etc. Mas tudo isso vive parado, só aqui na Vila. Por isso, eu sonhava em me tornar dono de Circo. O Circo era o jeito que eu tinha de transformar toda essa Literatura, todo esse Teatro de rua em Literatura de estrada, isto é, uma Literatura cavaleira e epopeica, que nos tornasse, a todos nós, heróis errantes pelas estradas e catingas do Sertão, como o Valente Vilela! (SUASSUNA, 1972, p. 367).

Fica claro que Quaderna é o homem da representação em sua vila. Em outras cenas, ele testemunha que é o encenador, diretor, preparador e ator nas apresentações culturais, como podemos ver no seu testemunho de andança:

O Circo terminou, assim, resolvendo, também, o problema dele, porque nós fazíamos as viagens que eram necessárias à busca do tesouro e a renda dos espetáculos, além de pagar as despesas, ainda me dava algum lucro; principalmente porque eu levei com a gente doze mulheres da minha casa-de-recurso, e organizei com elas um Pastoril do qual eu era o "Velho" e que foi a nossa principal fonte de renda! (SUASSUNA, 1972, p. 368).

O pastoril é um folguedo popular muito comum no interior nordestino que trata da natividade de Jesus. Possui um lado profano e outro sagrado. A figura do velho é importante, pois ele é o animador do espetáculo e também o responsável pelo leilão de rosas e cravos, em que o espectador dava seus lances cada vez maiores em benefício de sua pastora preferida. A partir da representação do auto pastoril com as meninas da sua *casa de recurso*, que passam também a atuar como as pastoras do cordão vermelho e do cordão azul, temos Quaderna atuando e sustentando o circo com as apresentações do espetáculo. Na condição de ator de circo, Quaderna pode representar vários papéis conforme a necessidade, ora “passa perna” em seus mestres, companheiros e rivais Samuel e Clemente, ora “finge-se de besta” ou se faz de inocente para enganar o Corregedor.

A atuação de Quaderna é de um contador de história, às vezes seguindo o modelo dos aedos, outras vezes o modelo dos repentistas. A memória é fundamental nesta atuação e os deslizos percebidos pelo Corregedor em seu interrogatório permitem que várias personagens se sobressaíam. O narrador, no centro do palco, conta as suas peripécias em um depoimento que é um memorial. Assume o cômico como parte da narrativa, o que gera incredulidade da parte do Corregedor, livra-se de situações embaraçosas encenando e, como se na ribalta

estivesse, compromete seu testemunho por falar livremente: aquilo que deveria ser secreto aparece.

No *Folheto LXVII*, Quaderna, a pedido do Corregedor, fala acerca das pessoas que foram afetadas pela chegada do rapaz do cavalo branco. Ao relatar a viagem que Gustavo Moraes havia feito com Clara Swenderson para Fortaleza, Quaderna assume a voz ora de Gustavo ora de Clara e, entre uma voz e outra, faz os comentários como ele próprio, o Pedro Diniz Quaderna:

Gustavo dizia a Clara:

— “Cheguei lá na Fortaleza na terça-feira, pelas cinco horas da tarde, Clara. Confesso a você que não esperava encontrar aquela casa maravilhosa que encontrei! É verdade que você já tinha me falado nela. (...) Seu Pai aliás, Clara, teve o bom gosto de só refazer, no velho Forte, o essencial à restauração, não tirando o caráter da velha edificação acastelada e militar!”

Essa expressão, “o caráter”, Senhor Corregedor, assim como outras originalidades da fala de Gustavo estavam em moda nos círculos intelectuais e católico-reacionários da revista *Frenteira!* expliquei. Quando ele as pronunciava, acentuava o que dizia juntando todos os dedos da mão direita e esfregando-os delicadamente uns nos outros, como se estivesse tirando pó das suas pontas, num gesto que trouxera do Recife e que logo se tornaria, também, moda, entre todos os intelectuais que se reuniam em nossa Biblioteca Municipal Raul Machado. Gustavo continuou, dizendo a Clara:

— “Meu carro ficou embaixo, abrigado numa construção nova que seu Pai fez, longe da Fortaleza, ao pé do promontório. Subi a pé, passando pela porta situada no lance térreo da construção o encimada pelo Escudo das Quinas. Segui pelo interior do Forte, por uma espécie de túnel ou galeria de tecto abaulado”...

— “Sim, é o corredor, como eu e Heliana chamávamos, quando éramos meninas” (SUASSUNA, 1972, p. 400-401).

Essa postura deixa claro que Quaderna assume a atuação diante do Corregedor. As rubricas gestuais estão presentes para o ator Quaderna como apresentadas acima: a junção dos dedos da mão direita, a forma delicada para esfregá-los e como o gestual torna-se moda. A primeira pessoa marca no discurso as três vozes, duas delas são interpretações de Quaderna, com gestos e ênfases de performance. Tal qual em um teatro de bonecos, ou melhor, um teatro de mamulengos, Quaderna dirige a cena e, através de seu corpo de ator, assume as personagens. A animação ao contar as histórias sugere toda uma metamorfose do corpo e da voz da personagem semelhante a que encontramos na representação dramática. Mentalmente, visualizamos a cena com as personagens que Quaderna coloca no palco e, em todo romance, temos a surpresa de vê-lo incorporar outros personagens. É preciso lembrar que Suassuna é um dramaturgo e como tal atua através de Quaderna. Como vimos anteriormente no *Folheto LXIV*, Quaderna conhece bem este ofício e gosta de realizar cada parte do espetáculo. Ao

montar o circo para viagem no *Folheto LXXVII*, ele assim distribui as funções entre os seus pares:

Sempre tive vontade de ter um Circo, e a hora é essa! Nós contaríamos com a ajuda de meus irmãos, que têm, todos, algumas habilidades. Alguns deles são tocadores de rabeca e pífano: será a orquestra! Se a tropa que veio com Sinésio é mesmo de Ciganos, alguns devem saber fazer piruetas e proezas em cima de cavalos. Outros, deitarão cartas. *Das partes de dramas, comédias e tragédias, eu me encarrego, com o 'cavalo marinho', o 'mamulengo', a 'nau-catarineta', etc*¹¹⁹ (SUASSUNA, 1972, p. 502).

A representação é, portanto, responsabilidade de Quaderna que, como afirmamos, durante todo o interrogatório, está atuando para o Corregedor, dona Margarida e para os nobres senhores e as belas damas de peitos brandos. A representação é também do dramaturgo que leva a máscara da personagem, a saber, o autor redivivo Ariano Suassuna. A oralidade, marca presente no romance, permite que o narrador possa atuar com o objetivo de convencer a todos, através de seu discurso, da sua inocência na acusação de assassinato de seu padrinho. Tal postura permite que Quaderna aproxime-se do narrador descrito por Walter Benjamin, aquele que relata experiências adquiridas nas viagens ou ouvidas de outros membros da sua própria comunidade:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Sua narrativa é teatral e, dessa forma, Quaderna executa sua *mise en scène* desde o início do romance, quando convida o público para escutar sua “terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e de violência; de enigma, de morte e de disparate; de luta nas estradas e combates nas Catingas” (SUASSUNA, 1972, p. 6). Quaderna convida o público para ouvi-lo – e vê-lo! – e resume o que se vai contar e dramatizar no percurso de sua ação.

¹¹⁹ Grifo nosso.

Representar está na essência de nossa personagem. Ao colocar a máscara de narrador, ele coloca também a máscara de todos os outros possíveis papéis. Quaderna insiste em fazer espetáculo, aumenta o que viu e o que ouviu, fantasia, propõe imagens, inventa cenas. Toda narrativa ganha vida, brilho e criatividade. Fingidor que é, Quaderna é desafiado pelo Corregedor a falar a verdade, o que ele faz, a contra gosto, porém e somente para lembrar que o que está sendo apresentando é teatro. Logo no início do *Folheto III*, Quaderna avisa: “Vossas Excelências não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena” (SUASSUNA, 1972, p. 19) e mais adiante retrata: “Devo ser exato: e infelizmente, no mesmo instante em que consigo arrumar tudo, tenho que desarrumar tudo de novo” (SUASSUNA, 1972, p. 20). Vejam, é teatro!

Assim, num aparte, retomemos: é Quaderna ou Suassuna? Se Quaderna está se referindo à cena da chegada da mais estranha cavalgada que ele, o mais “modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão” (SUASSUNA, 1972, p. 6) relata para seu público, que ponto de contato com o autor redivo podemos encontrar? Vejamos:

Era, talvez, a mais estranha Cavalgada que já foi vista no Sertão por homem nascido de mulher (...) Era, realmente uma verdadeira “desfilada moura” (...). 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 (...). 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 dobras e levantadas, coroavam-se, também, de estrelas e moedas que reluziam (SUASSUNA, 1972, p. 7).

Os elementos da cena arrumados por Quaderna dão à cavalgada imaginada a grandeza e o brilho digno de um espetáculo real visto por todos na tradição paraibana. A cena de ficção foi, assim, um dia real na experiência vivida. Quaderna, entretanto, aumenta o real, as roupas mais parecem armaduras, as esporas reluzentes e as medalhas dão cor e som à chegada do Donzel como uma “desfilada moura”. O público que ouve a narrativa visualiza o quadro e não duvida do que é narrado, porque, evidentemente, já experimentou algo semelhante. Todos os elementos da cena são cuidadosamente colocados. Através das palavras do ator Quaderna, o autor ilumina o Sertão, que aos olhos e ouvidos do leitor, torna-se belo.

Não há dúvida acerca do narrado até o momento que a farsa é revelada pelo próprio Quaderna, que, como ator brechtiano, mostra como fez a cena acontecer. Bertolt Brecht, em seu teatro épico, ressalta a potência transgressora da narração e o recurso do distanciamento

como possibilidades estéticas de desnaturalização da realidade ficcional: “O Teatro Épico utiliza, de forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que exprimem claramente o sentido dos acontecimentos cênicos. Trata-se da renúncia a quaisquer composições ‘acidentais’ que simulem a vida” (BRECHT, 2005, p. 32). Além de arrumar cuidadosamente a cena, Quaderna apresenta aquilo que deliberadamente omitiu:

(...) 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 pobreza e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa. No movimento literário de Samuel é assim: Onça, é “jaguar”, anta, é “Tapir”, e qualquer cavalo esquelético e crioulo do Brasil é logo explicado como “um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes (...)” (SUASSUNA, 1972, p. 19).

A consciência criadora da personagem se imiscui naquela do autor, ou vice-versa? O pacto é proposto. Acreditar no depoimento, no que é narrado com elementos que enfeitam e dão beleza à narrativa de acordo com a escola literária que o narrador segue, ou questionar a veracidade dos fatos? Distinguir o lugar da ficção e o lugar do real, ou entrar na fantasia? Acreditamos que a literatura seja a junção dos dois e, sendo assim, não há necessidade de separar o corpo de um ator da personagem que ele encena.

O bom ator que é Quaderna consegue tecer a sua teia, preparar a cena, envolver o espectador de tal forma que a verdade empírica passa a não ter importância. Independentemente dos artifícios criados, dos vários atributos utilizados para apresentar os fatos, a narrativa ou mesmo a cena, nós leitores, espectadores ou críticos queremos que o espetáculo continue e, dessa forma, queremos Quaderna com seus figurinos e papéis nas suas muitas metamorfoses, inclusive aquela que simula para ele o autor de si mesmo.

Suassuna rompe, desse modo, com a estrutura do romance, criando cada cena arquitetonicamente, e, sempre que surge a dúvida nas fronteiras da ficção, lança a outra possibilidade, tira a fantasia, coloca a outra máscara, apresentando, agora, a possibilidade do real. Como autor, Quaderna conta a história; como ator, vive as aventuras contadas tal qual Suassuna que romanceia e atua seus muitos papéis.

CAPÍTULO IX

A GÊNESE DA LITERATURA N' A *PEDRA DO REINO*

Onde se pretende desenvolver a pesquisa arrolando as várias interpretações para o que vem a ser a Pedra do Reino, segundo uma gama de estudiosos da obra de Suassuna.

Ao iniciar nossos estudos, percebemos que a fortuna crítica que envolve *A Pedra do Reino* priorizava a cultura medieval e a intertextualidade com a literatura daquele período, o que envolve analogias e simbologias com a heráldica, cavaleiros, cruzadas e com a pedra filosofal, para ficarmos em alguns exemplos. Acreditamos, porém que a intertextualidade n' *A Pedra do Reino* ultrapassa a cultura medieval em muito. Por isso, buscamos os rastros da Literatura Clássica presente na obra e, sempre que possível, apontaremos para o diálogo deste romance com a Literatura Brasileira, afinal, o narrador confessa ser “um diascevesta”¹²⁰ – um, segundo Houaiss, “crítico encarregado de compilar e rever os textos atribuídos a Homero”, ou, simplesmente, um colecionador de textos.

O narrador autodefinido é assumidamente comprometido com a reminiscência e recuperação de outros textos da tradição histórico-literária – que lhe parecem basilares para seus intentos – para criar uma narrativa modelar e livrar-se do obscurantismo que lhe impõe a cadeia. Em um primeiro plano, apontaremos, então, a reflexão de alguns estudiosos acerca da intertextualidade em Suassuna e, em segundo plano, indicaremos o diálogo d' *A Pedra do Reino* com a Literatura Brasileira e a Literatura Clássica.

Dentre os autores pesquisados, destacamos Elizabeth Marinheiro (1977), com seu livro *A intertextualidade das formas simples (aplicada ao Romance d' A Pedra do Reino)*. Na obra, a autora busca em *As formas simples* (1976), de André Jolles, elementos para trabalhar a intertextualidade de Suassuna. Para Marinheiro, *A Pedra do Reino* destaca-se por ser um romance culto e popular (como de resto é o movimento Armorial), que perfaz a “intertextualidade das formas simples” (MARINHEIRO, 1977, p. 35). Em razão disso, é possível para a estudiosa conceber o texto de Suassuna como um arcabouço semiótico em um

¹²⁰ *Romance da Pedra do Reino*, 1972, p. 269.

diálogo labiríntico com outros textos (e formas) fundadores(as). Para a autora, no que diz respeito à intertextualidade, o texto possui uma matriz alimentadora que gera um produto misturado, tricotado a partir de diversas referências. Assim sendo, Marinheiro se propõe a “conceituar e delimitar discursos estranhos que se cruzam e que se encontram em relação de negação uns com os outros, no espaço de um texto” (MARINHEIRO, 1977, p. 51). Para a escritora e pesquisadora conterrânea de nosso autor em estudo, a narrativa do *Romance da Pedra do Reino* possui variantes múltiplas: de textos exteriores, de recursos metalinguísticos que trazem para o texto um vasto potencial de informações, de citações e de referências no interior mesmo da *Pedra do Reino*. Tudo reunido, Marinheiro nomeia de “Ars poética” de Suassuna e afirma que:

Sua variante metapoética é também fortalecida por situações caracterizadoras de vários romances: a aventura do romance de cavalaria, a previsão picaresca de uma nova mentalidade, a interpretação de épocas históricas, as dimensões míticas, a análise de realidades sociais, tudo, em *A Pedra do Reino*, contribui para futuras reformulações da Teoria da Literatura com respeito às classificações tipológicas do romance. (MARINHEIRO, 1977, p. 78)

Os estudos sobre a intertextualidade em Suassuna são complementados com Guaraciaba Micheletti (1983), que trabalha com a narrativa compósita de Suassuna em sua obra *Na confluência das formas: o discurso polifônico de Quaderna / Suassuna*. A autora aponta para a mistura de gêneros e subgêneros que Ariano Suassuna utiliza para compor seu romance, e destaca a composição dessa mistura que é feita como folhetim, folheto, crônica, memorial, epopeia, mito, romance de cavalaria e o próprio romance. A autora analisa cada uma dessas formas e evidencia as inúmeras colagens que Quaderna aproveita para compor uma obra polifônica que salienta a intertextualidade, tendo em vista que utiliza textos consagrados como os de Virgílio, Camões, Homero, a *Bíblia*; e vozes do Brasil, com Augusto dos Anjos, Alencar, Álvares de Azevedo, cantadores de cordel além de mesclar polifonicamente os chamados discursos de base, como a dissertação, narração e descrição (MICHELETTI, 1983, p. 143).

De fato, a intuição de Micheletti procede. No *Folheto III*, o próprio Quaderna admite e justifica essa miscelânea, ele pretende ser exato, mas na mesma hora que arruma tudo precisa desarrumar, pois é desse relato que depende a sorte e “ninguém é tão fanático a ponto de fazer Literatura em troca de cadeia” (SUASSUNA, 1972, p. 20). Micheletti afirma também que Quaderna tenta “fundir extremos – o erudito e o popular, o moderno e o arcaico, a esquerda e

a direita, o nacional e o importado – para reencontrar a totalidade perdida” (MICHELETTI, 1997, p. 143).

A pesquisadora explica e valoriza a narrativa compósita presente na obra, destacando a oralidade e a paródia como eixos definidores da narrativa, pois esses eixos unirão o mosaico literário. A variedade de efeitos polifônicos permitirá o surgimento de outra forma (MICHELLETTI, 1983, p. 141), o que de resto se deixa sugerir pela fala do Corregedor, “o inquirido continua aberto e em suspenso, de modo que, pelo menos por enquanto, sua Obra ficará assim, em suspenso e aberta” (SUASSUNA, 1972, p. 620).

Assumindo igualmente a narrativa compósita, teremos Anna Paula Soares Lemos (2007), em sua dissertação de mestrado intitulada *Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino*, a realçar mais uma vez a mediação entre o erudito e o popular, o arcaico e o moderno na criação mosaica e labiríntica de Suassuna. Lemos afirma que o labirinto criado por Suassuna é costurado tanto por citações de poemas de cordel quanto por citações de autores eruditos. O popular e o erudito caminham lado a lado para que o narrador possa conciliar contrários, “trazendo o popular pelo viés do erudito” (LEMOS, 2007, p. 54). Lemos afirma também que Suassuna cria Quaderna como mediador “do trágico e do cômico, do popular e do erudito, que faz jogo de espelhos entre o palhaço e o professor” (LEMOS, 1977, p. 59). Para ela, o que estrutura a obra do escritor paraibano são os encontros. Nesses encontros, o narrador faz homenagens à cultura popular através da cultura erudita, pois o personagem-narrador é um letrado que tem necessidade ou age sempre em busca da aprovação oficial, seja da igreja, da academia de letras ou da corregedoria. Os elementos analisados na dissertação são ao mesmo tempo os mais relevantes da cultura popular presente n’*A Pedra do Reino* tais como a onça, o cordel, as festas populares, as gravuras e a oralidade. Ao fim e ao cabo, ela conclui que o encontro do popular e do erudito n’*A Pedra do Reino* se dá já no início do romance com o título do primeiro folheto: *Pequeno cantar acadêmico a modo de introdução*.

No rastro do diálogo entre o popular e o erudito em Suassuna, mantém-se igualmente Geice Peres Nunes (2010), em dissertação intitulada *As ressonâncias da literatura popular do nordeste no Romance da Pedra do Reino e do príncipe do sangue do vai-e-volta*. A abordagem de Nunes busca os precursores de Quaderna na literatura popular nordestina, em suas várias formas, e na literatura erudita. Para a autora, Suassuna é atraído pela imagem do pícaro espanhol que se apresenta em sua narrativa tendo em Quaderna uma versão ampliada: “Quaderna, um sertanejo “culto”, que une o saber popular dos folhetos à erudição de uma

tradição literária, que discute ao mesmo tempo em que dá forma a um “romance completo”” (NUNES, 2010, p. 12).

Após traçar um breve panorama da postura de valorização dos costumes, da natureza e da cor local, presentes no Romantismo, a autora evidencia como essa estética se refletiu na consolidação de outros movimentos, como o Modernismo, propondo, dessa maneira, a reconstrução do sentimento de nacionalismo no Brasil até chegar ao Movimento Armorial, visto como um sintoma de tal inclinação: um olhar curioso para a arte do povo e o retorno do popular para o seio da literatura erudita (NUNES, 2010, p. 13). Em análise *d’A Pedra do Reino*, a estudiosa aborda as questões referentes ao mito do sebastianismo no cenário nordestino nas décadas de 1920 a 1930 que aparece como pano de fundo da obra e que leva Quaderna a optar por ser rei do castelo poético.

Por fim, Nunes trabalha com a elasticidade do romance que permite a Quaderna ser erudito e popular, evidenciando que a literatura popular se faz presente através da divisão da obra em folhetos, da presença das xilogravuras e também do conteúdo da narrativa, concluindo que o romance de Suassuna “pode ser considerado uma obra sintetizadora de diversas influências, que se consolida no momento em que o protagonista torna pública a sua “descoberta da literatura”” (NUNES, 2010, p. 139).

Ainda na vertente da intertextualidade presente em Suassuna, temos a abordagem de Geraldo da Costa Matos (1988), com *O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna*. Matos vale-se do conceito de palimpsesto criado por Gérard Genette em 1982 para explicar o fenômeno do entrecruzamento de textos presente nas obras do autor em questão. A investigação de Matos aponta para um entrecruzamento entre os próprios textos de Suassuna, que, neste caso, consistiria em uma intratextualidade. Para o poeta e pesquisador Geraldo Matos, a fonte primeira de Suassuna é ele mesmo, ou melhor, seus textos anteriores. Dessa forma, segundo Matos, Suassuna revisa, retoma e amplia os textos que já escreveu anteriormente tanto para o teatro, quanto aqueles em prosa, de forma que:

Ao mesmo tempo em que ele monta seu texto a partir de outros reescreve seus próprios. Daí o processo de recorrência em suas montagens ao retomarem (umas mais outras menos) componentes das anteriores, num trabalho de *raspagem* para recomposição. Labor efetivamente palimpséstico em que do raspado se podem perceber proeminentes resquícios (MATOS, 1988, p. 105).

Matos identifica ainda colagens dramatúrgicas n’*A pedra do reino*, pois, para ele, alguns folhetos do romance estão diretamente ligados à representação, o que confere ao texto

uma teatralidade própria e uma vivacidade crescente a cada página, como se a ação estivesse acontecendo no ato mesmo de ler (MATOS, 1988, p. 219).

A pesquisadora e tradutora de Suassuna, Idellete Muzart Fonseca dos Santos, na obra intitulada *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*, faz uma análise da obra de Suassuna, dos primeiros poemas até o *Romance d'A Pedra do Reino*, tendo como base o Movimento Armorial. Novamente, a associação entre erudito e popular ascende ao primeiro plano. Segundo Santos, Ariano Suassuna constrói uma obra multiforme, fundada na recriação permanente da poética popular. Assim, as vinte e seis gravuras d'A *Pedra do Reino* formariam um dos exemplos mais significativos da relação entre escrita e imagem, pois as gravuras são integradas à narrativa e nunca são redundantes. Em quase todos os casos, há uma legenda que acompanha a gravura com um discurso intermediário articulado ao discurso principal, dando à imagem um caráter emblemático (SANTOS, 1999, p. 218).

9.1 Diálogos com a Literatura Brasileira

Para concluir esse panorama, a partir das pesquisas realizadas, buscaremos, nesta seção, colocar e

em evidência o diálogo presente n'A *Pedra do Reino* com a Literatura Brasileira que a precede. Suassuna menciona vários autores brasileiros no seu labirinto de citações, valorizando, igualmente, a cultura oral dos repentistas e cordelistas. Para ilustrar o que foi dito, selecionamos alguns autores com os quais a personagem Quaderna dialoga em seu depoimento ao Corregedor, a saber: José de Alencar, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Olavo Bilac, Castro Alves e Euclides da Cunha.

Em determinado momento, Quaderna mostra-se leitor de José de Alencar e avisa que ele é o seu precursor:

(...) todos os heróis de José de Alencar, meu mestre e precursor, andavam a cavalo, principalmente aqueles que, como Arnaldo Louredo – Príncipe guerreiro daquela epopeia que é *O Sertanejo* –, eram ao mesmo tempo Fidalgos, vaqueiros e cavaleiros do Sertão (SUASSUNA, 1972, p. 212).

Assume que é influenciado por Alencar desde a mais tenra idade, como podemos comprovar no *Folheto XXVI: O caso dos três emparedados*:

... eu, tendo lido, aos quinze anos, os heroísmos e cavalarias de Peri e

Arnaldo Louredo, assim como as safadezas de alcova de Lucíola, fiquei fascinado e me tornei também, devoto do autor de *O Sertanejo*, a quem Clemente [filósofo, negro e de esquerda] e Samuel [poeta, alourado e de direita] consideravam um “autor de segunda ordem” (SUASSUNA, 1972, p. 131).

A crítica a Alencar como um autor de segunda ordem está na boca de Clemente e Samuel, mas Quaderna defende sua preferência pelo autor romântico, pois, para ele, em Alencar está a gênese do sertanismo, com Alencar a cavalgada está garantida já no início de dois de seus romances *O Guarani* e *O Sertanejo*, por isso, Pedro Diniz Quaderna afirma que:

José de Alencar é, até agora, o maior romanceiro, o maior fazedor-de-romances, o maior romancista de cavalaria do mundo, título de glória do qual só desfrutará, é claro, até o aparecimento do meu Castelo sertanejo e epopeico, momento em que passará para o segundo posto! (SUASSUNA, 1972, p. 287).

É a partir de Alencar que Quaderna cria as mulheres da vida do rapaz do cavalo branco. As heroínas de Alencar, Ceci, Isabel e Lucíola eram respectivamente Clara, Genoveva Moraes e Heliana. Clara era loura e angélica como Cecília, Genoveva morena, ardente e no cio como Isabel e Heliana:

Heliana juntava tudo isso, não em contradição e separadamente, Senhor Corregedor, e sim em unidade, unindo a Verbena, a urze, a urtiga, o Vinho, o mel das abelhas, e o amor felino da Onça jovem e fêmea, isto é, o negro-escarlate da Paixão e a cassa da Pureza, ambas ardentes (SUASSUNA, 1972, p. 413).

Segundo a já citada pesquisadora Anna Paula Soares Lemos, através de Quaderna, Suassuna agradece e homenageia em toda trajetória d’*A Pedra do Reino* a José de Alencar (LEMOS, 2007, p. 35), desde a dedicatória até o último folheto em que Quaderna vislumbra a cerimônia na Academia Brasileira de Letras na qual é “acolitado por Dom José de Alencar – Fidalgo Sertanejo da direita” (SUASSUNA, 1972, p. 624). Alencar iniciou sua vida literária com a publicação de seu primeiro romance *Cinco Minutos* em folheto nos fins de 1858; tendo sido, o folheto, de grande importância na divulgação da literatura de Alencar (ALENCAR, 1965, p. 115).

No *Folheto II: O caso da estranha cavalgada*, reconhecemos a influência do poeta visionário: “o genial Poeta-brasileiro e Patrono-acadêmico, Antônio Gonçalves Dias, tendo vivido um século antes desta cena, já previsse que ela ia acontecer” (SUASSUNA, 1972, p.

7). O Gonçalves Dias citado por Quaderna é incorporado ao romance como profeta do retorno de Sinésio, o herdeiro do reino, consumando, assim, uma estratégia de construção poética sofisticada: a inversão passado e futuro que entra no presente: Como um visionário, Gonçalves Dias, anos antes, teria visto a estranha cavalgada relatada no início da obra e tendo também descrito o que aconteceria naquele dia de Pentecostes:

Eram ciganos errantes,
Atilados e torcidos,
Trocadores de Cavalos
Com semblantes de atrevidos:
Causa medo vê-los tantos,
Tão astutos e crescidos.

Vinham Ladrões de cavalo,
Vinham muitos Raizeiros,
Vinham, do Sol abrasados,
Nossos bárbaros Guerreiros,
Bons dizedores de Sortes,
Muitos e bons Cavaleiros!

E vinha o Donzel errante
No cerco dos roubadores!
De sua Dama-de-Copas
No Escudo trazia as cores:
Tinha amor pela Sonhosa,
Eram claros seus amores!

Enfim, dizer quanto vimos
Não cabe neste papel:
Vinham muitas alimárias
- são roubadas a granel –
e vinha o Alumioso,
montado em branco Corcel!
(SUASSUNA, 1972, p.8)

À moda das reinterpretações bíblicas do Antigo Testamento para o Messias, em tradição hebraica, Ariano Suassuna refaz a ideia do sangue do vai e volta nos moldes do tempo que-foi-e-volta. Baseando-se nas *Sextilhas de Frei Antão* – Loas da Princesa Santa de Gonçalves Dias, Suassuna, pela boca de Quaderna, declama para o Corregedor a sextilha acima, dando à cavalgada do moço do cavalo branco um ar erudito, popular e religioso. Desse modo, o vaticínio é confirmado pela poesia declamada. Na interpretação de Quaderna, não é somente o Alumioso que o visionário Gonçalves Dias profetiza, mas também Heliana, o grande amor do donzel: “Notem Vossas Excelências que Gonçalves Dias já fazia referência a ela, pois escreveu, assim como eu já disse: “De sua Dama de Copas no Escudo trazia as cores: tinha amor

pela Sonhosa, eram claros seus amores”” (SUASSUNA, 1972, p. 16). O resgate de formas e estilos da literatura brasileira se materializa em pedras, caibros e armação no Castelo do romance construído.

Álvares de Azevedo com sua *Lira dos vinte anos* também é alvo da recriação de Quaderna, da restauração do Castelo do Reino. Ao relatar ao Corregedor a história do tesouro, no *Folheto LXXX*, e o aparecimento do cavaleiro invisível a seu padrinho Dom Pedro Sebastião, Quaderna afirma que à sua mente veio a lembrança dos seguintes versos de Álvares de Azevedo:

O fato é que, quando o Cavaleiro já se perdia no horizonte, nós ouvimos Dom Pedro Sebastião dizer ainda, como numa benção ou numa despedida: "Deus o leve e o traga de novo, em paz!" Então, persignou-se e voltamos todos para a "Onça Malhada". Eu me lembrava daqueles versos de Álvares de Azevedo que dizem:

"Cavaleiro das armas brilhantes,
onde vais, nos Sertões chamejantes,
com a Espada Sangrenta na mão?
Por que brilham teus Olhos ardentes
e esses Gritos nos lábios frementes
vertem Fogo do teu Coração?

Cavaleiro, quem és? O Remorso?
Do Corcel te debruças no dorso
e galopas, chapada através.
Oh! da Estrada acordando as poeiras
não escutas luzirem Caveiras
e o Profeta da Pedra a teus pés?

Onde vais na Catinga flamante,
Cavaleiro das armas brilhantes,
doido e ardente, qual Morto na tumba?
Não escutas? Na Pétrea Montanha
meu tropel teu Galope acompanha
e um clamor de Vingança retumba!

Cavaleiro, quem és? Que mistério?
Quem te força, na Morte, no Império,
pela Tarde assombrada a vagar?
— Sou o Sonho da tua Esperança,
tua Febre que nunca descansa,
o Delírio que te há de matar!"
(SUASSUNA, 1972, p. 567-568).

O poema de Álvares de Azevedo intitulado *Meu Sonho* é dividido em duas partes: a do Eu e a do Fantasma. Quaderna se lembra da primeira parte e faz as alterações que lhe convêm:

logo no primeiro verso, ele substitui as *aramas escuras* de Azevedo por *Armas brilhantes*; no segundo verso, as *trevas escuras* são substituídas pelos *Sertões Chamejantes*; os *gemidos* do quinto verso se transformam em *gritos*, assim como o *vale* do nono verso é transformado em *chapada*; as *caveiras* que gritam em Azevedo *luzem* na voz de Quaderna e o fantasma que *morde os pés* transforma-se em *profeta de pedra*; na terceira estrofe, as *trevas impuras* de Azevedo são a *Catinga flamante*, assim como as *armas escuras do cavaleiro macilento* de Azevedo *brilham com o cavaleiro doido e ardente* de Quaderna. As reticências que deixam em aberto o sentido do termo *escutas* em Azevedo é transformado em interrogação precedido da negação, afinal, Quaderna quer saber se alguém escuta os galopes do que atravessa, galopes que são acompanhados pelo tropel, na pétrea montanha, pelo retumbar do clamor de vingança. Em Azevedo, o que retumba é a *vingança* e quem acompanha é *o teu galope na longa montanha*. Na última estrofe, o tempo se modifica, a *noite assombrada* de Azevedo é *tarde* em Quaderna e o *fantasma* que responde em Azevedo se transforma no *cavaleiro invisível* que apareceu a Dom Pedro Sebastião. Palimpsesto homenagem, isto se fez, Suassuna criou para Álvares de Azevedo um poema que ele nunca escreveu e dessa forma ressuscitou um morto, reacendeu seu sangue.

No *Folheto LVI*, Álvares de Azevedo volta à cena e é o genial bardo brasileiro que profetiza acerca do rapaz do cavalo branco através da modificação feita por Quaderna de alguns versos do poema *Anima Mea*. Em seu diálogo com o Corregedor, Quaderna diz que foi pensando na aparição do sonhoso e angélico donzel em sua epopeia que o bardo brasileiro escreveu estes versos proféticos:

"Criatura de Deus, se peregrina
invisível na Terra, restaurando
a justiça aos que sofrem, certamente
que é um Anjo de Deus!"
(SUASSUNA, 1972, p. 324)

Temos, aqui, a mesma técnica antes usada, a técnica do tempo-do-foi-e-volta. Álvares de Azevedo, em seu poema, afirma que as criaturas invisíveis peregrinam na terra consolando as almas que padecem, mas os anjos do sertão que são ligados “ao vento incendiário do Deserto (...) são seres de fogo, armados de espada e terrivelmente perigosos!” (SUASSUNA, 1972, p. 325). Por isso, Quaderna modifica o poema de Azevedo, inserindo o anjo de Deus e restaurando a justiça aos que sofrem. Por esse ponto de vista, o mesmo sangue que corre nas veias de Quaderna é o que correu nos pulmões de José de Alencar e Álvares de Azevedo e que

palpitou no coração de Gonçalves Dias por Ana Amélia.

Outro bardo brasileiro que aparece em citações n'A *Pedra do Reino* é Augusto dos Anjos. No final do *Folheto LV*, Quaderna, depois de citar Álvares de Azevedo, afirma que Augusto dos Anjos viu o iluminado sertanejo em seus sonhos e descreve a estrada fatídica por onde o rapaz do cavalo branco apareceu: “uma imensa e rutilante Cobra, de epiderme finíssima de areia” (SUASSUNA, 1972, p. 325), verso retirado do poema *A ilha de Cipango* e complementado com os versos de *Queixas noturnas*, também do bardo paraibano:

Quem foi que viu a minha Dor chorando?
Saio. Minha Alma sai, agoniada!
Andam Monstros sombrios pela Estrada,
e, pela Estrada, entre esses Monstros ando!"
(SUASSUNA, 1972, p. 325).

O sangue literário brasileiro corre nas veias da augusta família dos poetas, anjos e demônios da terra de Brasileia, esse é o meio de se fazer tradição e criar uma só nação-família. No *Folheto LXXVII*, o poeta retorna pela voz de Samuel, que afirma ter horror ao fúnebre Augusto dos Anjos, embora admita um poema do poeta paraibano que o toca e, por isso, ele repetirá os seguintes versos:

Meu Coração tem catedrais imensas,
templos de priscas e longínquas datas,
onde um Nume de amor, em serenatas,
canta a Aleluia virginal das Crenças.

Na ogiva fúlgida e nas Colunatas
vertem Lustrais radiações intensas
cintilações de Lâmpadas suspensas
e as Ametistas, e os Florões e as Pratas.
(SUASSUNA, 1972, p. 498).

Samuel repete os dois quartetos do soneto *Vandalismo* de Augusto dos Anjos para finalizar sua narrativa com um poema que ele fez a partir do “genial Poeta militarista, fidalgo e tradicionalista que foi Olavo Bilac” (SUASSUNA, 1972, p. 499). O Promotor Dr. Samuel anuncia que o rapaz do cavalo branco pode ser ‘O Cavaleiro Pobre’ cantado por Bilac. Antes de apresentar o seu poema, reinterpretação tapirista e ibérico-armorial do poema de Bilac, Samuel conta a história do cavaleiro de Bilac e recita a sua releitura:

Ninguém sabe quem era o Cavaleiro Pobre,
que viveu solitário e morreu sem falar.

Era simples e sóbrio, era valente e Nobre
 e pálido como o Luar.
 Antes de se entregar às fadigas da Guerra
 dizem que um dia viu qualquer coisa do Céu:
 e achou tudo vazio! e pareceu-lhe a Terra
 um vasto e inútil Mausoléu!
 Desde então, uma atroz, devoradora Chama
 calcinou-lhe o Desejo e o reduziu a Pó!
 E nunca mais o Pobre olhou uma só Dama,
 nem uma só! nem uma só!
 Conservou, desde então, a Viseira abaixada,
 e, fiel à Visão, e, ao seu Amor, fiel,
 trazia uma Inscrição de três letras, gravada
 a fogo e sangue no Broquel.
 Foi aos prélios da Fé. Na Terra-Santa, quando,
 no ardor do seu guerreiro e piedoso Mister,
 cada filho da Cruz se batia, invocando
 um nome caro de Mulher,
 Ele, rouco, brandindo a Espada no ar, clamava:
 -'Lumen Coeli Regina!'- e, ao clamor desta Voz,
 nas hostes dos Incréus como uma Fúria entrava,
 irresistível e feroz!
 Mil vezes, sem morrer, viu a Morte de perto,
 mas negou-lhe o Destino essa sorte melhor!
 Foi viver no Deserto! e era imenso o Deserto,
 mas o seu Sonho era maior!
 E um dia, a se estorcer, só e despedaçado,
 louco, velho, feroz, naquela Solidão,
 morreu, mudo, rilhando os Dentes, devorado
 pelo Fogo do próprio Coração!"
 (SUASSUNA, 1972, p. 500).

Clemente contesta Samuel, afirmando que o poema não lhe pertence, e nem mesmo é de autoria de Bilac e sim de um poeta estrangeiro do qual ele esquecera o nome no momento. Ao que Samuel replica, reclamando para si a autoria do poema, visto que com ele colaborou ao impor-lhe alterações.

Sabemos que *O cavaleiro pobre* de Bilac consiste em uma tradução adaptada de um poema do poeta russo Aleksandr Púchkin (1799-1836) presente em sua obra *Alma inquieta*. As colaborações de Samuel para o poema de Bilac, no entanto, são poucas. A primeira, segunda, terceira e quarta estrofes não sofrem alterações, exceto, pela pontuação. Na quinta estrofe, Bilac traduz *Palestina* e Samuel *Terra-Santa*. Na sexta estrofe, Bilac escreve *pique*, Samuel opta por *espada* e onde Bilac traduz por *tomba*, Samuel fala em *fúria*. Na penúltima estrofe, Bilac escreve “e negou-lhe o destino outra vida melhor” enquanto Samuel opta por “mas negou-lhe o Destino essa sorte melhor”. Observemos que o termo *destino* em Samuel está com letra maiúscula, representando a entidade responsável pela sorte. Por fim, a última

estrofe que Bilac traduz “aos saltos, desgrenhado”, é traduzida por Samuel por “só e despedaçado”. No último verso, “seu próprio coração”, de Bilac, transforma-se em “Fogo do próprio coração”, na elaboração de Samuel. Todas essas alterações feitas por Samuel no poema de Bilac são possíveis dado que o poeta é um mentiroso, conforme as explicações do fotógrafo Euclides Villar a Quaderna no *Folheto XXI*:

Euclides Villar lembrou-me, ainda, que todos os Poetas brasileiros mentiam assim, principalmente Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, que viam joias, ouros, pratas e pedras preciosas em todo canto (SUASSUNA, 1972, p. 105).

No *Folheto XXXII*, temos a menção a Castro Alves. Após descrever a trágica desventura de Zumbi de Palmares, Quaderna recita gritando entusiasmado os seguintes versos:

Em teus Lajedos erguido,
Meu Gavião Atrevido,
Salve, Sertão do Esquecido,
Pedra do Reino, angular!
Eu canto a Beleza tua,
Ó Moura guerreira e nua,
Em cuja Coxa flutua
Ruiva pele de jaguar!

Palmares, a ti meu Grito
A ti, Sertão de granito,
Que ninguém ouse atacar!

Ó Moura! teu Peito escuro,
fugidio, firme, duro,
guarde a tua nobre Dor!
Negra Diana Selvagem,
que escutas, sob a ramagem,
as Vozes, que traz a aragem,
do Rei Negro, o Lidador!

Salve, valente Guerreira,
nobre Pedra Brasileira,
que, ao arfar da Catingueira,
soubeste tanto lutar!
Salve, no Rochedo erguido,
meu Gavião atrevido,
onde pena o Rei Perdido,
Negro-Pardo do jaguar!”
(SUASSUNA, 1972, p. 153).

Imediatamente, Samuel e Clemente repreendem Quaderna, que informa a fonte de

seus versos em Castro Alves. *Factum est!* Castro Alves escreveu o poema *Saudação a Palmares* em solidariedade ao maior quilombo que existiu no Brasil. Sendo Castro Alves cognominado “Poeta dos escravos”, a escolha de Quaderna é acertada. Assim como Castro Alves, o bibliotecário descreve a beleza da mulher negra, exalta a sua coragem e faz referência à deusa Diana, mas, ao contrário do poeta dos escravos, Quaderna não apresenta Palmares, nem a vida dentro do Quilombo e nem o caráter social de sua poesia. Entretanto, o estilo de Castro Alves permanece na narrativa da história de Zumbi: “Vai começar a tragédia Dantesca” (SUASSUNA, 1972, p. 154), de modo semelhante ao que ocorre no *Navio Negreiro*: “Era um sonho dantesco” (ALVES, 2004, p. 279). Nesse sentido, Quaderna e Castro Alves são do mesmo sangue, um sangue que foi e voltou nas veias de Brasileira.

No *Folheto LVI*, Quaderna atribui a Castro Alves a profecia acerca do aparecimento de “um ‘João ninguém’, uma espécie de judeu-errante brasileiro e sertanejo, que não era senão o meu Donzel do Cavalo branco” (SUASSUNA, 1972, p. 334-335). Segundo Quaderna, em seu cantar-baiano, Castro Alves diz assim:

Não sei quem sou. A mim dentro do Peito,
Um sol-terrível bebe o Sangue e a vida!
Príncipe-errante que, no fim da Estrada,
Tem uma Esfinge, uma Cruz erguida!
Sou o Pau-d’Arco que, florado em Ouro,
A Morte e o Cetro na Coroa encerra:
Vivo – que vaga sobre o Chão da morte,
Morto – entre os vivos, a vagar na Terra! (SUASSUNA, 1972, p. 335)

Castro Alves, atingido pela tuberculose, escreveu poemas que expressam sua preocupação com a morte, como, por exemplo, *Mocidade e Morte*. Quaderna, por sua vez, associa a ideia da imortalidade do poema ao rapaz do cavalo branco. O poeta de Currualinho sabe que vai morrer e de que mal; Quaderna, no entanto vira Castro Alves do avesso e coloca o Donzel como o príncipe-errante que não sabe quem é. O eu-lírico de Castro Alves é o judeu errante, Ahasverus, que no fim da estrada só tem por braços uma cruz (ALVES, 2004, p. 89). O donzel de Quaderna possui no fim da estrada um enigma a resolver. O alicerce do poema tanto de Quaderna quanto do vate baiano é a vida.

Outro precursor importante para a construção do seu Castelo, o Canto Genial da Raça Brasileira, é Euclides da Cunha, apresentado por Quaderna para emular – pois sua intenção declarada seja superar – com sua obra, a obra daquele, a saber, *Os Sertões*. O epepeietista de Suassuna revisita a temática de Euclides da Cunha visando ultrapassá-la. No entanto, como

um homenageado, mantém Euclides da Cunha entre os doze cavaleiros a quem Suassuna dedica *A Pedra do Reino*. Ao justificar para o Corregedor que o mundo possui não apenas uma face diabólica, mas também uma face angélica e paradisíaca, Quaderna passa a responsabilidade para outro:

Aliás, não sou eu, simples charadista e sertanejo quem diz isso não, é gente consagrada e importante, como o Cantador e poeta Euclides da Cunha. Euclides da Cunha é também meu precursor (...) é recusado pela Direita e pela Esquerda, e ainda é membro da Academia Brasileira de Letras (SUASSUNA, 1972, p. 333).

Em seguida, Quaderna aponta que, em *Os Sertões*, Euclides da Cunha demonstra que o sertão possui uma face de inferno e outra de paraíso, porém “por mais genial que fosse, era apenas um precursor meu: não era Astrólogo e Decifrador, nem era o Gênio da Raça Brasil” (SUASSUNA, 1972, p. 333) e, por isso, desconhecia que o sertão possui, na verdade, uma face tripla composta pelo inferno, pelo purgatório e pelo paraíso. Nesse ponto, ultrapassa de fato o Cunha e chega até o Dante.

No *Folheto LXIV*, questionado acerca do seu exagero na quantidade de ciganos que acompanham o Alumioso, Quaderna justifica que está seguindo o exemplo de Homero e de Euclides da Cunha. Este último faz o mesmo ao relatar sobre Canudos, pois aumenta extraordinariamente o número de cangaceiros, tanto do lado do Exército quanto do lado dos sertanejos (SUASSUNA, 1972, p. 364). No canto II da *Ilíada*, Homero registra em um conjunto de 275 versos o catálogo das naus (*Il. II*, 484-759) e ainda, no canto II, Homero descreve o catálogo troiano (*Il. II*, 816-877), sendo certo que o poeta grego solicita a ajuda das musas para dizer o nome dos chefes gregos e também de seus navios. A quantidade de guerreiros é tão grande que o poeta grego pede às musas que diga apenas o nome dos chefes dos gregos, pois não tem boca nem língua suficiente para dizer o nome dos guerreiros que os acompanham:

Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo seus nomes, em que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse, voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito (*Ilíada*, II, 487-490).

No *Folheto LXXIII: Cavalhadas de São João na Judeia*, o magistrado questiona o escrivão acerca da existência de cavalhada na Judeia. Seguindo a veia dos poetas fantasiosos e o sangue dos bardos mentirosos, Quaderna, além de afirmar a existência da cavalhada judaica,

diz que elas foram, segundo as palavras de São João, organizadas por Cristo e para o espanto do Corregedor, relata que Euclides da Cunha teve uma viração¹²¹ quando provou de tal coisa:

Sabe quem teve, aqui no Brasil, uma "viração" parecida com aquela da Transfiguração do Cristo, Senhor Corregedor?

— Não!

— Euclides da Cunha! Este, como um dos Profetas das terras desérticas de Canudos, viu Santo Antônio Conselheiro morrer do jejum de protesto e dos efeitos de um ferimento de bala. Como visionário e Profeta que era, viu, esticado no chão, o Santo o Profeta de todos nós, Sertanejos. Teve, aí, uma viração, e viu o Conselheiro transfigurado e exaltado, ressurreto "entre milhões de Arcanjos descendo – gládios flamívomos, coruscando na altura – numa revoada". É por tudo isso, Senhor Corregedor, que eu digo que Ezequiel e João eram os Conselheiros judaicos! (SUASSUNA, 1972, p. 468)

Novamente, o autor de *Pedra do Reino* recorre à estratégia de retomar o passado com o olhar do futuro, quando, diante de *Os Sertões*, interpreta o relato de Euclides da Cunha. Após a morte de Antônio Conselheiro, o Santo Antônio de Quaderna, na visão ingênua dos crentes fervorosos, Euclides ocuparia, então, o lugar de “mensageiro” desses crentes sertanejos junto a Deus, e voltaria para comandar o “Dia do Juízo”:

Porque o profeta volveria em breve, entre milhões de arcanjos, descendo – gládios flamívomos coruscando na altura – numa revoada olímpica, caindo sobre os sitiante, fulminando-os e começando o Dia do Juízo... (CUNHA, 1979, p. 450)

Quaderna releva para o Corregedor que se utiliza de Euclides da Cunha para falar da Catinga, ainda que Euclides seja um plagiador, segundo seu amigo Samuel:

Olhe, Senhor Corregedor, sempre que vou dizer alguma coisa sobre a Catinga sertaneja, valho-me de três geniais escritores brasileiros, o General Dantas Barretto¹²², o Tenente Coronel Durval de Aguiar¹²³ e o Capitão Euclides da Cunha – este, segundo Samuel, useiro e vezeiro em plagiar os dois anteriores (SUASSUNA, 1972, p. 475).

Exatamente por plagiar os outros dois que, para Quaderna, Euclides da Cunha é leviano e não pode ser o “Gênio da Raça Brasileira” (SUASSUNA, 1972, p. 475), mas é

¹²¹ As "virações" são uns acessos apocalípticos que me assaltam de vez em quando, atacado que sou do "mal sagrado" dos Vates, dos Poetas escumejantes e dos Profetas (SUASSUNA, 1972, p. 465).

¹²² Autor de duas obras referente à guerra de Canudos intituladas *Última expedição a Canudos* e *Acidentes da Guerra*.

¹²³ Citado por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1979, p.334), é autor do livro *Descrições Práticas da Província da Bahia*.

exatamente o plagiador que estará, junto com José de Alencar, ao seu lado em sua coroação como rei da tábua redonda da Literatura Brasileira:

Então, acolitado por Dom José de Alencar – Fidalgo sertanejo da Direita – e por Dom Euclides da Cunha – Fidalgo sertanejo da Esquerda – o Arcebispo da Paraíba me coroava finalmente como Rei da Tábua Redonda da Literatura do Brasil (SUASSUNA, 1972, p. 624).

A intertextualidade com a Literatura de Cordel n'A *Pedra do Reino* também se faz presente. No entanto, já foi e continua a ser explorada pelos pesquisadores de Suassuna tais como Marinheiro (1977), Micheletti (1997), Nunes (2010) e Santos (1999; 2000). As técnicas de citações no romance de Suassuna e a recuperação dos poemas também foram estudadas por Mertin *apud* Lind (1980). Apesar disso, consideramos importante fazer a nossa análise particular dos poemas.

CAPÍTULO X

QUADERNA, A MESTIÇARIA BRASILEIRA ENCARNADA: FUSÃO LITERÁRIA

Neste capítulo, apresentamos a fusão literária tendo como ponto de referência os recursos próprios da poética clássica utilizados pelo autor. Tratamos igualmente da ficção como meio seguro para se viver aventuras e construir um reino encantado.

Trabalharemos com a composição da obra a partir da fusão que dá origem a Quaderna. Ao analisarmos as metamorfoses da personagem Quaderna, percebemos a influência de obras do passado e uma proposta criativa para a fundação de um reino. Quaderna tem orgulho de pertencer à família real Sertaneja da Pedra do Reino como foi apresentado na história dos cinco Impérios; sendo ele o descendente e herdeiro do trono do Quinto Império, apresenta os brasões e bandeiras da família real.

Quaderna explica seu profundo conhecimento a respeito das bandeiras e brasões, presentes na obra através das suas palavras e das xilogravuras de seu irmão Taparica, nos seguintes termos:

Para que Vossas Excelências não estranhem que eu seja tão entendido em Onça e bandeira, explico, primeiro, que sou membro do nosso querido e tradicional "Instituto Genealógico e Histórico do Sertão do Cariri", fundado pelo Doutor Pedro Gouveia, e no qual, para se entrar, a gente tem que fazer um curso completo de bandeiras, brasões e outras coisas armoriais (SUASSUNA, 1972, p. 12).

Assim, o curso feito por Quaderna revela a importância das bandeiras, brasões e suas cores presentes na heráldica, que é o estudo dos brasões. No período medieval, as famílias nobres eram identificadas pelo seu brasão; hoje, a presença de bandeiras e brasões se manifesta nas festas populares tradicionais espalhadas por todo Brasil, da folia de Reis aos congados, incluindo a festa do Divino. Fora do âmbito religioso, elas se atualizam a cada dia nas Escolas de Samba, nos times de futebol e blocos carnavalescos, compondo uma tradição que se atualiza também através da literatura. A literatura figura assim como uma forma de

manter a tradição e a história, ainda que essa história esteja mesclada com a mentira e com a ficção.

Devido ao fim trágico de seus antepassados, Quaderna opta por ser um rei de coroa e báculo com um final feliz e opta por fundar um novo reino, não mais um reino baseado no mito da volta de Dom Sebastião e na recuperação do paraíso perdido, mas um Reino Literário. É a partir do depoimento que Quaderna, aos poucos, vai revelando ao Corregedor suas preferências e filiações literárias.

Durante a tarde do interrogatório, Quaderna explica como suas preferências literárias influenciarão na construção da Obra Máxima da Humanidade, aquela que ele pretende escrever a partir das anotações que Dona Margarida faz de seu depoimento. Muito de seu conhecimento literário, o bibliotecário de Taparica aprendeu com Samuel e Clemente, seus professores. Outra influência se mostra no *Folheto XII*, intitulado *No Reino da Poesia*, quando se vê que sua formação é oriunda igualmente da leitura de poesia, de folhetos e de romances apresentados pela sua tia Filipa, seu padrinho João Melchíades, dona Maria Galdina e ainda pela velha do Badalo. As duas mulheres, espécie de Mnemosine hesiódica mãe das Musas, são importantes por utilizarem da memória para cantar os antigos romances que estavam esquecidos e, apesar de as mulheres não estarem no centro da vida social e cultural de um sertanejo, são elas que repassam um certo tipo de saber, afinal elas são contadoras de histórias. Tia Filipa é destaque, porque além de contadora de história ela é poderosa e corajosa, além disso, é ela quem cria Quaderna após a morte da mãe dele, ela o levava às feiras dos sábados, ela ensinou-o a *Cantiga de La Condessa* abrindo-lhe um mundo de princesas e cavaleiros sertanejos.

O contato com João Melchíades vai se estreitando a ponto de Quaderna ser um dos escolhidos pelo cantador para frequentar sua Escola de Cantoria, onde seu padrinho procurava ensinar “a Arte, a memória e o estro da Poesia” (SUASSUNA, 1972, p. 55). Lá, Quaderna aprende a existência de dois modelos de romance, “o ‘versado e rimado’, ou em *poesia*, ou o ‘desversado e desrimado’ ou em *prosa*” (SUASSUNA, 1972, p. 56) e os sete tipos de romances: amor, safadeza e putaria, cangaceiros e cavalarianos, exemplo, espertezas, estradeirices e quengadas, jornaleiros e os de profecia e assombração. A preferência de Quaderna era pelos romances versados por serem mais fáceis de decorar e porque podiam ser acompanhados com o baião da viola (e nisso ele se aproxima da epopeia antiga) e, dentre os versados, os romances de safadeza e putarias.

A poesia firma-se para Quaderna com importância categórica, pois é a única coisa que podia torná-lo rei sem que a sua existência corresse risco. Intrigado com os versos do *Desafio de Francisco Romano com Inácio da Catingueira*, cantados por sua tia Filipa e dona Maria Galdina, Quaderna procura pelo seu professor para saber a respeito do Castelo dos cantadores. João Melchíades revela ao bibliotecário de Taparica que os cantadores construíam seus castelos com palavras e a golpes de versos, “uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis” (SUASSUNA, 1972, p. 68). A revelação de João Melchíades deixa Quaderna extasiado, pois através do Castelo Literário ele poderia reinstalar os Quadernas no Trono do Brasil sem o risco de ser degolado como seus antepassados.

Rei-poeta-cantador-charadista, Quaderna pretende erguer o seu Castelo Literário na pedra do verso, e como fabricante de versos ele poderia se apropriar do que os outros tinham escrito sem o risco do plágio, já que “Esse negócio de plágio pode valer para os outros, para nós, Cantadores, não!” (SUASSUNA, 1972, p. 71), segundo o que lhe indica Lino Pedra-Verde, cantor profissional e colega de Quaderna na escola de cantadores de João Melchíades, da fazenda Onça Malhada. Acordado isso, Quaderna revela o projeto de erguer o seu Reino Literário com seu castelo poético bem no meio do sertão. O seu Reino Literário seria:

(...) poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, catingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembandeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo, tudo isso batido pelas duas ventanias guerreiras do Sertão: o cariri, vento frio e áspero das noites de serra, e o espinhara, o vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas. Nas serras, nas catingas e nas estradas, apareceriam as partes cangaceiras e bandeirosas da história, guardando-se as partes de galhofa e estradeirice para os pátios, cozinhas e veredas, e as partes de amor e safadeza para os quartos e camarinhas do Castelo, que era o Marco central do Reino inteiro (SUASSUNA, 1972, p. 75).

Arquitetado o projeto Literário, Quaderna escolhe o gênero, tendo em vista que a epopeia, escolha inicial, tinha sido, segundo Carlos Dias Fernandes, substituída pelo romance, e o “Romance conciliava tudo” (SUASSUNA, 1972, p. 147): a fusão da diversidade propiciada pelo gênero romance é a melhor alternativa para a construção do Castelo Literário.

O romance permite a Quaderna, tal qual Petrónio no seu *Satyricon*, entremear sua narrativa em prosa com versos seus e de poetas brasileiros, além de escolher o “estilo régio”, o que lhe dá liberdade para recriar, criticar, inventar. O bibliotecário quer impressionar o Corregedor. O estilo régio de Quaderna compreende uma fusão engenhosa e misturada: “o estilo rapão-ranhoso de cristais e joias hermético-esmeráldicas da Direita” de Samuel, com “o estilo raso-circundante, raposo e afoscado da Esquerda”. Da fusão desses dois estilos, renasce uma criação conciliatória: “o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas da Esquerda” (SUASSUNA 1972, p. 295).

Samuel e Clemente são os tutores intelectuais de Quaderna. Os dois possuem título acadêmico (o que Quaderna não possui) e aceitam-no em seu meio. Com eles, Quaderna cria a *Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba* e discute sobre suas preferências literárias. As discussões literárias, chamadas de “sessões acadêmicas” eram de três tipos: as sessões de gabinete destinavam a discutir “Literatura Fidalga, fechada, pura, individual, poética e sonhosa”, hipotetizada por Samuel; as sessões a pé tinham por objetivo desembaraçar “do mofo da Literatura burguesa decadente, ligando-nos à realidade, à análise e à crítica dos males sociais”, postulada por Clemente; e por fim, as chamadas sessões a cavalo, ou em outros termos, literatura em movimento, sugeridas por Quaderna. Essas sessões estariam destinadas a discutir as Literaturas que foram divididas em três categorias: “viagens filosóficas”, requeridas por Clemente; “demandas mítico-poéticas”, almejadas por Samuel; e as “demandas novelosas”, reunidas por Quaderna (SUASSUNA, 1972, p. 137). Os mestres de Quaderna aproveitam e, na sessão a cavalo proposta por Quaderna, se manifestam e discutem as categorias de seus interesses. Vê-se assim uma categoria dinâmica.

Antes de optar pelo romance, Quaderna já buscava conciliar tendências: a indagação etnológica, sociológica, histórica e filosófica sugerida por Clemente com as de caráter meio ritual e meio armorial de sagração poética e consumação mística propostas por Samuel. A demanda novelosa de Quaderna resultaria em “romances interessantes, com heroísmos, safadezas, batalhas, castelos amorosos e perigosos, amores legendários, gargalhadas, putarias e outras coisas divertidas e boas de ler.” (SUASSUNA, 1972, p. 137). Atropofagicamente, Quaderna devora todos os gêneros, pois estava possuído pela Literatura, como afirma para o Corregedor, e pretende unir de forma inédita a Literatura de beira de estrada com a Literatura fidalga:

(...) meu sonho de ser o Gênio da Raça Brasileira me tornava de tal modo possesso da Literatura, que, a despeito de toda a minha desgraça, aquelas

conversas estavam já, começando a incendiar minha cabeça. Meu objetivo secreto era erguer, eu mesmo, o meu Castelo, conciliando aquelas opiniões, irredutivelmente contrárias e incompletas, de Samuel e Clemente. Eu escrevia uma Obra em prosa, como queria Clemente. Mas essa Obra em prosa seria animada pelo fogo subterrâneo da Poesia e pelo galope do Sonho, como queria Samuel. Seria escrita por um Poeta de sangue, de ciência e de planeta, toda entremeada de versos e nela se uniriam, pela primeira vez, a Literatura sertaneja de beira-de-estrada – na linha do *Compendio Narrativo do Peregrino da América Latina* – e a Literatura fidalga da Zona da Mata – na linha de *A Corte de Provença*, de Zeferino Galvão (SUASSUNA, 1972, p. 494).

A fusão literária de Quaderna não agrada a seus mestres, e eles afirmam que, mesmo com as suas aulas, a literatura de Quaderna continuava “a mais misturada e de mau gosto do mundo” (SUASSUNA, 1972, p. 129). Todavia, o charadista sertanejo, apesar dos esforços de seus tutores para influenciá-lo, não se posiciona nem do lado mais canônico, o de Samuel, nem do lado mais atrevido, o de Clemente. Isto irrita aos seus mestres, ambos puristas no que lhes concerne, que optam por desprezar a mistura literária e classificam Quaderna como “um autor de segunda ordem” (SUASSUNA, 1972, p. 131), que não tem o perfil esperado de um gênio da raça e que é incapaz de escrever qualquer coisa aproveitável e de livrar-se dos defeitos gravíssimos contraídos em contato com a literatura folhetinesca e com os romances de safadeza, cometendo na obra “o desvio heroico, o desvio obsceno e a galhofa demoníaca” (SUASSUNA, 1972, p. 444). Quaderna, no entanto, é um agregador. É a “Diana indecisa” das Cavalhadas que tem em seu figurino as cores do cordão azul e do encarnado, por não conseguir se posicionar entre um e outro, opta pelos dois (SUASSUNA, 1972, p. 62).

Quaderna é um mestiço, como de resto o é quase todo brasileiro. Enquanto Samuel, descrito como alourado, “um poeta do Sonho e pesquisador de lendas” (SUASSUNA, 1972, p. 118) que, ao fim e ao cabo, acaba por ser apenas gôdo-ibérico; e Clemente, “Um Negrinho bonito de cabelo bom”, deixado na porta do célebre latinista sertanejo Antônio Gomes de Arruda Barretto (SUASSUNA, 1972, p. 117), um tão somente negro-tapuia (origens que justificam a escolha literária de cada um deles), Quaderna, por sua vez, assim como a sua literatura, é uma mistura “de sangue árabe, gôdo, negro, judeu, malgaxe, suevo, berbere, fenício, latino, ibérico, cartaginês, troiano e cário-tapuia da Raça do Brasil!” (SUASSUNA, 1972, p. 342). Além da mistura sanguínea do já comentado sangue-do-vai-e-volta que promove tanto a mistura poética quanto a étnica, sua mestiçaria possui um caráter formado pela baralhada das origens, ou, segundo sua tia Filipa, uma falta de caráter (SUASSUNA, 1972, p. 62). O narrador é Monarquista de esquerda, unindo as duas pontas de posturas ideológicas contrárias de seus mestres e criando um círculo em movimento, nunca

estável, sempre mutante.

Na tentativa de escrever uma obra universal, o trio Quaderna, Samuel e Clemente discute o fazer artístico, dando à *Pedra do Reino* o caráter teorizante de um tratado de estética literária (NUNES, 2010, p. 78) dos emparedados. Todavia, como afirmamos, a proposta de Quaderna é rechaçada pelos seus mestres que desqualificam sua literatura, chamada de segunda ordem, ou seja, o fruto genuinamente brasileiro, a manifestação em amálgama de todas as nossas origens seria de menor valor. As razões apresentadas são várias, vamos por partes.

A literatura de Quaderna é de segunda ordem (SUASSUNA, 1972, p. 71) porque mistura técnicas (de cantadores com a dos autores de folhetos). Quaderna é também leitor de folhetos e almanaques, foi aluno de Samuel e Clemente, e, como tal, leitor da literatura de primeira ordem, que para Samuel são as literaturas direitistas (SUASSUNA, 1972, p. 492) e, para Clemente, a literatura filosófico-revolucionária (SUASSUNA, 1972, p. 493). Neste ponto, a crítica dos mestres se amplia, eles apontam para um terreno movediço, a saber, o da nomenclatura e categorização de gêneros. Nessa via, acusam o companheiro de tertúlias de imprecisão no uso dos termos *folheto*, *folhetim* e *romance*. No entanto, aquele que não é marcado por qualquer caráter afirma que os assuntos dos folhetos, dos folhetins e dos romances recuperam a tradição clássica da epopeia, da lírica e do drama. Diante disso, Quaderna cria uma categoria compósita, a de epopeieta, e assume a ideia de que partindo da realidade rasa e cruel do mundo, “na arte a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia” (SUASSUNA, 1972, p. 22); em outros termos, é na arte que o mundo adquire sentido. Dessa forma, Quaderna mostra que a arte é a melhor maneira para exibir o universo aventuroso e performático criado por ele, a partir da mistura do erudito e popular, do cordão vermelho e azul, das teorias literárias de Samuel e Clemente, confirmando a possibilidade que chamaremos de mestiçaria brasileira, uma mistura encantada de gêneros.

Diversas influências teóricas e de gênero encontram-se no *Romance d’A Pedra do Reino*, como se houvesse uma tentativa de sintetizar todas essas referências. A poética de Quaderna se faz evidente na codificação das regras para a elaboração do romance do narrador. Sendo o idealizador de um romance completo, se é que isto é possível, recolhe elementos indispensáveis para sua obra; o argumento de Euclides Villar: “Tudo é uma questão de saber olhar” (SUASSUNA, 1972, p. 105), dá a Quaderna certeza de que a literatura apresenta a realidade de uma maneira diferente e que ele pode inclusive recriá-la. Segundo Lemos, A

Pedra do Reino “tem o tom do riso – trágico – que liberta, que absolve pelo sonho, pela poesia” (LEMOS, 2007, p. 66). Destarte, a arte reflete a visão violenta da realidade e para a realidade vibrar nas métricas da poesia é necessário não ter medo de unir visões diferenciadas para que o novo possa ressurgir. O novo passa a ser um antigo revisitado a partir das mudanças da realidade que insiste em compor-se de muitas vertentes e tendências para se transformar em arte. No caso de Quaderna, a herança recebida do clássico, do medieval e do nacional (que já é em si misturado) é notória.

Suassuna ultrapassa a busca das heranças medievais do movimento armorial, vai mais longe e chega até a antiguidade clássica. Discute nação de forma literária e poética. Cria um Édipo brasileiro. Um mestiço, profeta, uma espécie de fênix renascida. Assim, temos um Édipo que nasceu nas terras brasileiras, na língua portuguesa com toda sua poesia fonética – o que lhe permite mudar, inclusive, o nome de Édipo.

Por tudo isso, tomamos a liberdade de criar um termo que englobe o jogo poético, a irreverência no tratamento das heranças clássicas e medievais, a marca identitária criada: a “mestiçaria”, mestiçagem típica do brasileiro com a feitiçaria do cego decifrador, do profeta-poeta, do vidente contemporâneo, que consegue ver no obscuro. Desse modo, buscando nosso passado europeu dramático (tragédias, comédias greco-latinas e autos medievais) e unindo o dramático e o épico, o autor dramático-épico Ariano Suassuna, ser duplo, imagem espelhada na ficção Quaderna, consegue proezas, frutos de uma mirada em espelhos que refletem de forma alterada o pensamento do autor. Tal como no teatro antigo, em que muitas vezes o autor é também ator e encenador, assim também Ariano, filósofo paraibano mascarado em Quaderna, será, no panorama literário, professor que profere “aulas-espetáculo” e mestiçarias de funções conscientemente planejadas.

Ao tratar do discurso do personagem, Ubersfeld aborda a praticidade das seis funções de Jakobson. Nesse contexto, a função conotativa aponta para a fala da personagem que “é ou pode ser ação” (UBERSFELD, 2010, p. 171). Ariano Suassuna, desdobrado em Quaderna, transforma *O romance d' A Pedra do Reino* em drama. Na passagem de romance a drama, ele apela diretamente para o leitor, que se vê diante de um réu que roga por clemência “escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos” (SUASSUNA, 1972, p. 6) e faz seu pedido: “ao coração magnânimo de Vossas Excelências. E, sobretudo, (...) aos brandos peitos das mulheres e filhas de Vossas excelências, e às brandas excelências de todas as mulheres que me ouvem” (SUASSUNA, 1972, p. 6). Destaque-se o termo “ouvir”, em nossa argumentação: que o texto escrito seja ouvido. Dessa forma, é como se o personagem

protagonista, quando se dirige ao Corregedor, interpelasse simultaneamente o leitor, e compusesse sua cena tal qual se montasse o palco de sua apresentação. Coadjuvado por outras personagens, Quaderna arma o palco, utiliza a máscara e representa seu teatro¹²⁴ com as marcas do épico, do trágico e com os brasões e as bandeiras medievais. De forma que se vê Suassuna espelhado em personagem, ambos de máscaras teatrais.

A construção literária de Quaderna, um Suassuna desdobrado, é labiríntica, desde as suas aulas com João Melchíades quando ele era obrigado a malabarismos mentais para transformar uma forma literária em outra e dessa maneira dominar a técnica da *conversão* (da prosa em verso). O ápice dessa performance será chegar até a mestiçagem não apenas de textos, mas também dos mitos, lendas e fatos históricos apresentados de modo a estabelecer o seu romance-memorial-epopeico. Os folhetos tais como *A Trágica Desventura de Zumbi de Palmares* ou *A Marítima Odisseia de Um fidalgo Brasileiro*, contados em prosa por Clemente e Samuel, sofrem a conversão para o verso quando são recontados por Quaderna. Em seu processo de readaptação mestiça, ele acrescenta os seus versos como ingredientes que não existiam na prosa. O resultado, destarte, é, ao mesmo tempo, epopeico e folhetinesco. Nessa mestiçaria narrativa, Quaderna tem três enigmas a decifrar: o do crime de seu padrinho, o desaparecimento de seu primo e a maneira de se fazer o gênero narrativo.

No processo de busca por um gênero que se adequaria à sua escrita, o autor Quaderna (e talvez o seu desdobramento mascarado Ariano Suassuna) acaba por fazer a sua não opção, compondo uma narrativa tortuosa e labiríntica. A singularidade do resultado é, efetivamente, a obra que aqui estudamos e que comporta elementos de várias formas narrativas surpreendendo o leitor. Sendo um colecionador de textos – diascevesta – Quaderna-Suassuna recupera textos e formas de várias tradições literárias, reconhece o valor de cada um e os reconstrói decifrando-os como lhe convém na sua escritura. Dentro do enredo, o mesmo processo se dá: com o objetivo de se eximir das acusações do Corregedor e livrar-se da prisão, o decifrador charadista aproveita seu depoimento para a construção de sua Obra Máxima da Humanidade, o seu Castelo Poético.

Esse diascevesta, colecionador de textos que recupera e reforma os textos alheios, sente-se à vontade para ser o que Ubersfeld chama de “oximoro vivo”, dialogando com categorias contraditórias e centrando em si a tensão dramática (UBERSFELD, 2010, p. 78). Assim é que, com referentes textuais e extratextuais, a obra se erige. No enredo, a personagem tem retórica suficiente para, no labirinto criado, deixar o leitor satisfeito e escapar das garras

¹²⁴ É possível identificar vários gêneros narrativos presentes n’A *Pedra do Reino*, do memorial a uma peça processual.

do Corregedor. Se acaso alguma dúvida surgir durante o depoimento, Quaderna apresentará as imagens com as xilografuras de seu irmão Taparica; os mitos com a prosa poética presentes no *Folheto XLIV: A visagem da Moça Caetana*, e o horóscopo de almanaques aproveitado no *Folheto XIX com O Caso da coroa extraviada*, todos estratagemas para distrair o leitor sem que ele perca o fio de Ariadne e para que o Corregedor seja devorado pelo minotauro.

Suassuna e seu desdobramento ficcional utilizam dessas estratégias e busca na Literatura Clássica diálogos com o antigo e o pós-antigo para romper com formalismos e cânones. Segundo Pereira (2007), na dissertação de mestrado intitulada *O rouco e castanho cantar de Suassuna*, o artista armorial “tem como premissa deixar visível a sua filiação à tradição, logo, de alguma forma acaba sempre por deixar transparecer no texto a autoria primaz da obra” (PEREIRA, 2007, p. 51).

Decerto, ao longo da *Pedra do Reino*, Suassuna revela-se conhecedor não apenas da literatura medieval, mas também da clássica, como indiciado pela presença do mito sempre revisitado, de forma que a história pertence não a quem inventou, mas, sim, a quem a conta. O seu contador é Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, é através dele que o leitor tem acesso ao mundo empírico de Suassuna; pelos olhos e voz de Quaderna, a mestiçaria literária se faz, pois Quaderna está em constante ato de criação.

10.1 A Pedra do Reino *entre mitos e heróis*

Apresentaremos alguns aspectos da tradição clássica presentes n’A *Pedra do Reino* que propiciam a construção literária de Quaderna, o decifrador, colecionador de textos, que se pretende ser aclamado como Gênio da Raça ao escrever a Obra Máxima da Humanidade. A estrutura proposta em seu projeto literário tem o Sertão como base do Reino, por onde desfilarão história, guerras, mitos, guerreiros, enigmas e sobrenatural maravilhoso.

10.1.1 *O aedo*

Por tudo que se procurou demonstrar neste trabalho, podemos dizer que Suassuna, através de Quaderna, é o verdadeiro reflexo dos aedos antigos na mais nova epopeia nordestina. É ele quem dá a Quaderna uma origem nobre e divina e faz de Quaderna, já desde o primeiro folheto, o “cognominado ‘o Decifrador’, Rei do Quinto Império e Profeta da Igreja Católico-Sertaneja” (SUASSUNA, 1972, p. 5); tudo isso é informado aos “nobres senhores e

as belas damas”, desde o princípio. Suassuna, o mesmo sujeito que assina a obra, é quem tenta interpretar e decifrar o mundo real do Sertão através da visualização em espelho da realidade sertaneja. Quaderna personagem é ajudado pela epilepsia e pelo vinho sagrado da Pedra do Reino, recriando a realidade magra, rasa e cruel do mundo.

Quaderna, como afirmamos anteriormente, se intitula epopeieta. Ampliaremos os comentários acerca do termo neste tópico. Segundo o Dicionário Houaiss, o sufixo -eta é formador de diminutivos ou de derivados indicativos de outra coisa ou é formador de substantivos derivados de verbos. Nas aproximadas 15 aparições da palavra “epopeieta” n’*A Pedra do Reino*, o termo não é diminutivo de epopeia e sim se refere ao escritor de epopeias, ou seja, Quaderna. Carvalho¹²⁵, em estudos acerca dos neologismos criados por Suassuna, afirma que a possibilidade mais cabível para o sufixo -eta é como formador de algo relacionado à base que lhe deu origem, pois “há uma ligação estreita entre a epopeia e a pessoa que escreve” (CARVALHO, 2011, p. 122). Tendo em vista que epopeia é uma obra longa, e escrita de acordo com determinados cânones, ao referir-se a si mesmo como epopeieta, Quaderna dá ao título a grandeza dos grandes escritores e não de um escritor de menor fôlego. Como aedo, ele é um contador de beira de estrada, exercendo o papel do itinerante, indo de cidade em cidade, contando a história para quem quiser ouvir e provocando o prazer em seu público que se sente encantado com as histórias narradas. O aedo clássico possuía toda uma técnica mnemônica para repassar seus versos aos ouvintes. Quaderna, ao frequentar a escola de seu padrinho João Melchíades, aprimora sua técnica.

Os aedos fazem questão de valorizar sua profissão em suas obras. Homero, na *Odisseia*, se autoglorifica através de outros aedos como Fêmio na corte de Ítaca e o mais famoso deles, Demódoco, o divino aedo da corte de Alcínoo que é recebido com toda deferência dada à sua profissão: “Mandai vir o divino Demódoco, o aedo que obteve os deuses poder deleitar-se com a música, como lhe pede o furor, que no peito a cantar o estimula”¹²⁶ (HOMERO, *Odisseia*, VIII, 43-45). O mesmo faz Quaderna com o Cantador da Borborema e Lino Pedra-Verde. No *Folheto XXXVI: O gênio da raça e o cantador da Borborema*, o cantador da Borborema e padrinho de Quaderna é apresentado assim: “Como meu Pai, João Melchíades era um pouco astrólogo, e era muito Poeta, como eu” (SUASSUNA, 1972, p. 178-179). Sobre sua profissão, o Cantador da Borborema assim se autodenomina:

¹²⁵ Citamos da tese de Solange Peixe Pinheiro de Carvalho, intitulada *As muitas faces de uma Pedra: o universo lexical da obra em prosa de Ariano Suassuna*, defendida na Universidade de São Paulo em 2011.

¹²⁶ As traduções de Homero são de Carlos Alberto Nunes.

Considero-me, apenasmente, um servo da Estrela das minhas posições zodiacais, um pequeno Instrutor poético-sertanejo, filantrópico e litúrgico! Minha base de escrever é traçar gracejos que não pendam para o lado licencioso e enredos vantajosos e heróicos, ainda que sejam imaginários! Gosto, também, de combater o Protestantismo e os novas-seitas, porque querem se afastar dos tracejados de luz da antiguidade católica! As coisas e histórias velhas influem muito para o progresso da Poesia: as histórias passadas recordam a memória imortal dos antístites e antepassados, revivendo na memória do Poeta, que, depois, faz chegar ao ouvido do mais rude o toque da Memória dos tempos idos! Eu Dinis, considero-me um “raro do Povo”! O Povo me considera um filho das Musas, e, por isso, me entende, me crê, me aplaude, me escuta e me atende, desde que comecei a escrever, no ano em que você nasceu, 1897 (SUASSUNA, 1972, p. 179).

A profissão de aedo para o cantador da Borborema é uma raridade no meio do povo e, por isto, o passado, o presente e o futuro são revividos na memória do poeta¹²⁷. O aedo é o antístite, o sumo sacerdote a exercer sua função através da memória, como afirma Detienne: “Função religiosa, a memória era o fundamento da palavra poética e o estatuto privilegiado do poeta” (DETIENNE, 1988, p. 57). Como filho das Musas, a palavra do Cantador da Borborema tem crédito, o povo acredita nas histórias do poeta, pois duvidar dessas palavras seria duvidar das musas, tanto na Grécia em que elas são filhas de Zeus, quanto no Sertão, em que elas são gaviões.

10.1.2 *O criador de mitos*

Segundo Pereira, para a realização desta empreitada, Suassuna explora: “a construção de um romance *“mais épico, trágico e sertanejo-terrestre”*¹²⁸”, onde a dimensão guerreira e trágica é acentuada através da narração da Guerra do Sertão Paraibano, contada através dos seus três principais episódios – 1912¹²⁹, 1926¹³⁰ e 1930¹³¹, o que propõe um romance ativo e

¹²⁷ Recorde-se Hesíodo, Teogonia, v. 33.

¹²⁸ Suassuna. *O rei degolado*, 1977, p. 129 *apud* PEREIRA, 2007, p.72.

¹²⁹ Padre Cícero Romão Batista, líder religioso venerado por milhares de camponeses em Juazeiro do Norte, sertão do Cariri, no estado do Ceará, por conta de um milagre que a Igreja Católica considerado como embuste, é suspenso da ordem e proibido de officiar atos religiosos. Privado dos misteres religiosos, padre Cícero dedica-se à política, atendendo a apelos dos amigos, como Antônio Nogueira Acioli, então Governador do Estado do Ceará, padre Alencar Peixoto, Dr. Floro Bartolomeu da Costa, entre outros. Ao lado destes, Padre Cícero empreende o movimento a favor da emancipação de Juazeiro do Norte da jurisdição do Crato, fato consumado com êxito em 22 de Julho de 1911. Em 1912, trava uma batalha entre o governo federal e o movimento emancipacionista que obriga padre Cícero a deixar a Câmara. Os fazendeiros armam centenas de sertanejos, inclusive jagunços e cangaceiros, e os enviam à capital. O Movimento triunfa. Um acordo com o religioso leva à renúncia de Franco Rabelo. Padre Cícero é reconduzido ao cargo de presidente da Câmara de Juazeiro, onde permanece até 1927. Padre Cícero aumenta sua influência sobre a população sertaneja, que o venera como santo, até os dias atuais. Fontes Consultadas: Larousse Cultural - Brasil A/Z- São Paulo: Editora Universo, 1988. Almanaque Abril. São

heroico, evocando o tom mítico desta obra” (PEREIRA, 2007, p. 72). Tais acontecimentos são recontados por Suassuna já transformados pela voz do povo, no formato de mito e lenda popular.

Ao misturar mito e história do Brasil, Suassuna utiliza um recurso próprio de se fazer epopeia. Segundo Colombani, os assuntos presentes nas epopeias são mais que criações do aedo, “Os temas se referiam a um pretérito heroico narrado pelo aedo, que os gregos, como já dissemos, acreditavam real e não produto de sua imaginação” (COLOMBANI, 2005, p. 7)¹³², ou seja, são assuntos que fazem parte da tradição de uma sociedade e estão próximos dos ouvintes, que tinham prazer em ouvir os aedos. A partir dos fatos históricos, Suassuna cria heróis míticos e epopeicos na voz de seus personagens. O caráter histórico dá à narrativa o tom epopeico. Nesse sentido, Pereira aponta para uma temporalidade mítica na criação de Suassuna e n’*A Pedra do Reino*, através da Filosofia do Penetral, Quaderna nos apresenta o seguinte mito de criação negro-tapuia:

(...) sendo o Sol macho-e-fêmea do Divino e gerador de tudo, os homens primitivos descendiam do cruzamento de um deus com um bicho ou pássaro, sendo que, como Clemente afirma sempre, "o animal mítico e gerador por

Paulo: Editora Abril, 1997. *Apud* PEREIRA, 2007, p. 72.

¹³⁰ Em 5 de Julho de 1924, estoura uma revolução em São Paulo, liderada por militares que exigem o fim da corrupção, maior representatividade política, voto secreto e justiça. O acontecimento ficou conhecido como o Movimento dos Tenentes. Com o fracasso do Movimento, Luís Carlos Prestes, oficial do exército brasileiro, assume a liderança de uma coluna de mil homens armados que têm como intenção percorrer todo o interior do Brasil a fim de fazer a revolução, destituindo o presidente Arthur Bernardes. A Coluna Prestes, como ficou conhecido o movimento, percorreu cerca de 24 mil quilômetros. Uma lenda formou-se em torno desta longa marcha, o que valeu a Prestes o apelido de Cavaleiro da Esperança. Sua chegada ao Nordeste provocou uma intensa agitação dos coronéis contra este revolucionário e, mais uma vez, recorreu-se a Padre Cícero, que encarregou o bando do cangaceiro Lampião de destruir o ‘invasor’. Conta-se que Lampião aceitou a bênção de Padre Cícero e as armas, mas evitou cuidadosamente um encontro com Prestes. O país caminhava para a Revolução de 30 que culminaria com a ascensão de Getúlio Vargas. Luís Carlos Prestes funda o Partido Comunista, torna-se seu líder e atua ativamente na tentativa de tomada do poder em 1935. Fontes Consultadas: Almanaque Abril. São Paulo: Editora Abril, 1997. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 85-86. *Apud* PEREIRA, 2007, p. 73.

¹³¹ A revolta da Princesa ocorreu no sertão da Paraíba no ano de 1930 na luta do ‘coronel’ José Pereira com o governador João Pessoa. Os moradores de Princesa resistem aos ataques de João Pessoa, proclamam-se independentes da Paraíba e criam o Território da Princesa, com bandeira, hino e leis próprias. João Pessoa tenta nova investida e apela para a guerra psicológica, mas a resistência continua. Os homens do ‘coronel’ José Pereira, usando táticas de guerrilha, espalham sua ação pelo sertão, dando a entender que o conflito seria longo. Mas a luta estava para terminar, com um desfecho imprevisto. No dia 26 de Julho, João Pessoa foi assassinado no Recife por um desafeto, João Dantas. Com a morte do chefe inimigo, José Pereira chegou à conclusão que não tinha mais razões para lutar. Deixou sua terra, Princesa, e foi para Serra Talhada, em Pernambuco. Em Agosto, soldados do 21º Batalhão de Caçadores, obedecendo a uma determinação do presidente Washington Luís, entraram em Princesa. Dois meses depois, foram substituídos por tropas da Polícia Militar. Com um saldo de 600 mortos, o município voltou a fazer parte da Paraíba”. MARTINS, Franklin. Coronel x Governador. A revolta da Princesa. Disponível em: http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=coronel-x-governador-a-revolta-da-princesa. *Apud* PEREIRA, 2007, p. 6-7.

¹³² Tradução nossa.

excelência da Raça humana foi a Onça" (SUASSUNA, 1972, p. 320).

Segundo a referida filosofia, o Sertão é o berço da raça humana, pois é a terra mais antiga do mundo. Dito isto, Quaderna, semelhante a Hesíodo, apresenta mais um mito de geração da mitologia negro-tapuia de Clemente:

Como me explicou Clemente, Senhor Corregedor, foi das trepadas das Divindades solares entre si que nasceram a Terra e a Água, mijadas por eles. Depois, daí em diante, o mais foi fácil: pingos de gala de Deuses machos ou pingos de boi de Deusas fêmeas que caíam no barro da Terra, fazem nascer ou bichos ou plantas. Se um Deus qualquer, depois daí, trepa com uma Veada, ou se uma Deusa se deixa cobrir por um Pavão ou por um Gavião, nasce um homem ou uma mulher, conforme o caso. Foi, portanto, dessas trepadas das Divindades tapuias com Onças, os Gaviões, os Bodes, as Cabras, os Veados e outros bichos, que nasceram os Tapuios castanhos, antepassados diretos dos Sertanejos e indiretos de todos os outros homens. (SUASSUNA, 1972, p. 475-476).

O pacto mítico é estabelecido com o Corregedor, dona Margarida e com o leitor. Quaderna é o aedo, o rapsodo que foi escolhido pelos deuses para revelar os fatos imemoriais. Sua palavra é sagrada como a do profeta e inquestionável. O leitor aceita o pacto, afinal, a invocação às musas aconteceu no início e demarcou o tom mítico da narrativa, “Ave Musa incandescente/ cante as pedras encantadas” (SUASSUNA, 1972, p. 2). Esse tom é mantido por todo o texto com os constantes chamamentos às “nobres Senhoras e belas Damas de peitos brandos”, já que esta invocação aparece não apenas na invocação à Musa, mas em vários trechos dos seguintes folhetos: *I: Pequeno cantar acadêmico a modo de Introdução* (p. 6); *II: O caso da estranha cavalgada* (p. 17); *IV: O caso do fazendeiro degolado* (p. 30); *V: Primeira notícia dos Quadernas e da Pedra do reino* (p. 34); *XXXIX: O cordão azul e o cordão encarnado* (p.195); *XL: O cantar dos nossos cavalos* (p. 217); *XLII: O duelo* (p. 228); *XLVI: O reino da Pedra Fina* (p. 257); *XLVIII: A confissão da possessa* (p. 266); *LIV: A parada dos fidalgos sertanejos* (p. 315); *LVII: Invasão e tomada da vila* (p. 335); *LXIV: A cachorra cantadeira e o anel misterioso* (p. 371); *LXV: De novo a Pedra do Reino* (p. 377 e 378); *LXXII: O almoço do profeta* (p. 450); *LXXV: O ajudante de profeta* (p. 489); *LXXXI: A cantiga da velha do badalo* (p. 582); *LXXXV: A sagração do gênio brasileiro desconhecido* (p. 617 e 620).

10.1.3 Suassuna, criador de mitos

Se mito é, segundo Eliade, “história sagrada, e, portanto uma história verdadeira,

porque se refere sempre a realidades” (ELIADE, 1989, p. 13), então mito será produzido na *Pedra do Reino*. A tradição popular atribuiu à morte o nome de Caetana. Suassuna funde ao humano o animal e transforma a bela moça Caetana em onça, dando a sua criação o tom mítico para ser a representação da morte sertaneja. A ideia da morte como figura feminina aparece no *Folheto XLIV* com a visagem da Moça Caetana. O dorso felino de onça no corpo sensual da moça revela a relação atrativa e carnal que Quaderna e o povo sertanejo possuem com a morte.

Semelhante a Ulisses, que é atraído pelo canto das sereias ainda que tenha a advertência de Circe acerca do perigo que o aguarda, pois, em Homero, o canto das sereias é um canto de morte, Quaderna também é seduzido pela onça Caetana. Bela e encantadora, a moça Caetana foge à compreensão de Quaderna e habita os temores do povo do sertão de forma perigosa, estranha e indecifrável. Como Ulisses, que deseja escutar o canto das sereias, Quaderna teme e deseja decifrar a moça Caetana que não canta, apesar dos gaviões negro e vermelho que estão em seu pescoço, mas escreve, e é fatalista em sua escrita: “A Sentença já foi proferida” (SUASSUNA, 1972, p. 241). Esfingética, a moça Caetana avisa “Só lhe pertence o que por você for decifrado” (SUASSUNA, 1972, p. 241). Déléfica, ela é esperançosa:

Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heroico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas - tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. (SUASSUNA, 1972, p. 242)

Um misto de sagrado e profano atrai Quaderna e o acompanha após a cegueira, como ajudante de profeta em sua cegueira epopeica. Exatamente no *Folheto LXXVIII*, que fala da cegueira epopeica de Quaderna, temos a dimensão do poder da Onça Caetana, pois foi a divindade sertaneja que enviou os dois gaviões, musas do sertão, para cegar Quaderna. A questão da cegueira remete a, pelo menos, dois mitos clássicos, Édipo e Polifemo. A cegueira de Édipo já foi comentada anteriormente. Recuperemos o mito de Polifemo.

Homero na *Odisseia*, canto IX, relata o encontro de Ulisses com Polifemo, no palácio dos feácios, na ilha dos ciclopes. Ao chegar à ilha dos ciclopes, Ulisses e doze companheiros entram na caverna de Polifemo, mesmo após os pedidos dos companheiros, para pegar dos alimentos presentes na caverna e voltarem para o navio. Curioso, Ulisses opta por esperar o dono da caverna. Ao fim da tarde, entra na caverna o enorme habitante, com um único olho no meio da testa, filho do deus do mar Poseidon. Polifemo desconhece a leis da hospitalidade e

prende Ulisses e seus companheiros na caverna, comendo dois deles na ceia noturna.

Diante da situação em que se encontra, no dia seguinte Ulisses oferece a Polifemo o vinho e, como recompensa, Polifemo lhe pergunta o nome e promete devorar Ulisses por último. Ardiloso, protegido da deusa Atena, Ulisses diz ser o seu nome “Ninguém” e, aproveitando do sono causado pelo vinho, fura o único olho de Polifemo com a ajuda dos amigos. Cego e gemendo de dor, Polifemo pede ajuda aos irmãos dizendo que Ninguém o cegou, os irmãos de Polifemo zombam dele e vão embora. Ao raiar do novo dia, Ulisses consegue fugir com seus companheiros, escondidos entre o rebanho de Polifemo. Sendo o último a sair da caverna debaixo do carneiro favorito do ciclope, Ulisses não resiste e revela seu verdadeiro nome. Com a revelação, Polifemo recorda a profecia que dizia que ficaria cego pelas mãos de Ulisses e roga a seu pai, Poseidon, que não permita que Ulisses volte a Ítaca, mas, se isso não fosse possível, que ele, Ulisses, volte sozinho, depois de muito penar pelos mares, e que encontre o palácio em aflições.

Cego, Polifemo não consegue ver Ulisses, cego, a força do ciclope é vencida pela inteligência de Ulisses. Quaderna, ao ficar cego, preocupa-se em tornar-se ignorante:

(...) minha preocupação era terrível! Seria que, cego, iria me tornar um ignorante, com a Ignorância, locatária das Paixões malévolas, tornada inquilina da minha cabeça através dos olhos inúteis? Será que isso não iria me impossibilitar, burrificando-me, de ver realizado o grande sonho da minha vida, o de me tornar "Gênio da Raça Brasileira"? (SUASSUNA, 1972, p. 479-480)

A cegueira de Polifemo motivou as andanças de Ulisses, que se torna foragido do pai furioso do ciclope vitimado e, como resultado da fuga, nascem as várias histórias que foram contadas. A cegueira de Quaderna propicia a sua transformação em poeta épico e fazedor de romance.

No rastro do mito presente n’*A Pedra do Reino*, encontramos a presença da divindade negro-tapuia, a bicha Bruzacã, a Iupriapa macha-e-fêmea, que, segundo Carlos Newton Júnior (1999, p. 114), é “uma das muitas formas assumidas pelo Demônio”. Na explicação de Quaderna para o Corregedor, a bicha Bruzacã é “o Mal, o Enigma, a Desordem!” (SUASSUNA, 1972, p. 326). Esta encarnação das forças maléficas possui um papel importante na “odisseia marítima e do litoral” de Quaderna. O desejo de Quaderna é encontrar a bicha Bruzacã, matá-la, tomar seu sangue e tornar-se imortal. Uma das aparições da Iupriapa contada por Quaderna remete à epopeia de Camões. A bicha Bruzacã aparece para o vaqueiro Manuel Inácio nas seguintes circunstâncias:

Aí, olhando para os lados do Mar, ele viu, sobre a dura e brilhante superfície verde e azul, iluminada cruamente pelo violento sol do meio-dia, uma Nuvem negra, cercada por uma orla brilhante da Coroa solar (...) Naquele dia, à medida que a nuvem estranha baixava, e se dirigia para a costa, as águas, embaixo dela, inchavam e se intumesciam. Começaram também a ferver, batendo com mais fúria ainda contra os Rochedos castanhos do morro. De repente, aquela inchação gigantesca das águas se fendeu, e Bruzacã fez aparecer no ar, surgindo das águas revolvidas e ferventes, sua maldita cabeça coroada! (SUASSUNA, 1972, p. 329).

Assim como no canto V dos *Lusíadas*, em que Camões descreve o episódio do aparecimento do Gigante Adamastor das estrofes 37 a 60, a bicha Bruzacã surge como uma nuvem negra que, como o gigante Adamastor, enche de medo os navegantes. A descrição de Quaderna da bicha Bruzacã é semelhante à da aparição de Adamastor em Camões. O gigante Adamastor foi transformado por Júpiter no Cabo das Tormentas e lá permaneceu.

A besta Bruzacã é também uma divindade marinha semelhante à medusa com cabelos de serpente e olhar petrificante. O vaqueiro diante da besta quer correr e quer ficar, posto que o estranho animal causa admiração e fascínio. A besta marinha possui o poder da metamorfose e pode modificar sua forma a seu bel prazer. Quando sai do mar com sua cabeça coroada, seus sete chifres turvos e amolados, seu focinho peludo, sua corcunda cerúlea, sua cabeleira de serpentes e conchas entrançadas, o olhar de cobra e o corpo feito à semelhança de um corpo enorme de touro branco (SUASSUNA, 1972, p. 330) de besta marinha que era, tal qual a medusa, saindo do mar como o touro divino que foi dado por Poseidon ao rei Minos, a divindade negro-tapuia, vai se transformando: “sua dupla natureza demoníaca ia perdendo o que tinha mais de monstro-marinho e assumindo outras partes mais felino-sertanejas, como garras e corpo de Onça, ou Cachorra-Cantadeira” (SUASSUNA, 1972, p. 330); torna-se esfingética. Este é apenas o exemplo que mais se mostra. Há outros, a própria Pedra do Reino seria um, todavia seria preciso uma outra tese para descrevê-los.

10.1.4 *O criador de heróis*

O herói épico não pode faltar na epopeia sertaneja. Mesmo assumindo a não existência de Homero, Clemente faz sua narrativa baseada no autor épico da “*Ilíada Terrestre*” e Samuel, crente que “a autoria da obra é sempre o trabalho de um homem só” (SUASSUNA, 1972, p. 141), narra a “*Odisseia Marítima*”. Suassuna, pela voz de Clemente apresenta “a Tróia negra de Palmares”, sob protesto de Samuel:

__ Como é, Clemente? – interrompeu Samuel. __ Você tem coragem de comparar uma ação ilustre, como o cerco de Tróia, com o motim daquela negralhada desordeira dos Palmares?

__ É claro que tenho! – disse Clemente indignado. __ Está vendo como é essa gente, Quaderna? Se morrem dez mil gregos numa ação, aí é ação importante, porque morreram dez mil pessoas! Mas se morrem dez mil nos Palmares, é somente um motim de desordeiros, porque não morreram dez mil "pessoas" não, morreram foi dez mil "negros"! (SUASSUNA, 1972, p.150).

Michelleti (2007) afirma que a epopeia manifesta-se como canto de glorificação de um povo; apesar de apresentar um herói individual, o elemento nacional é um componente basilar dessa forma de narrativa literária (MICHELETTI, 2007, p. 64). Registre-se que Quaderna, baseando-se nas provas apresentadas por Carlos Dias Fernandes, considera a epopeia atrasada e, além disso, o senador pelo Rio Grande do Norte, Augusto Meira, já havia escrito o *Brasileis – Epopeia Nacional Brasileira*, bem maior que a de Camões, já que *Os Lusíadas* só têm 10 cantos e o *Brasileis* tem 14 cantos (SUASSUNA, 1972, p. 180). No entanto, temos vários folhetos com títulos e temáticas epopeicas que são apresentados por Quaderna.

O *Folheto XXXII*, por exemplo, apresentará a “narração da heroica e trágica derrocada dos Negros” (SUASSUNA, 1972, p. 150). Clemente leu a história de Zumbi a partir de diversos papéis que possuía em seu bolso, mas o escritor do *Folheto XXXII* é Quaderna, que assume o seu papel de epopeieta e apresenta como ficou a ata da *Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba*: “Era assim, de acordo com o que Clemente leu e que eu ajuntei às atas da Academia” (SUASSUNA, 1972, p. 150). A épica luta dos negros de Palmares apresenta o campo de batalha na luta final:

O solo estava forrado de cadáveres mutilados e, à proporção que os exterminadores penetravam nas seis ordens da estacada, iam içando os Negros mortos nas pontas dos mourões que encontravam, dando ao terreno conquistado a ideia de um jardim de Suplícios, cujas Rosas negras eram os destroços humanos dependurados, pingando em derredor um orvalho de Sangue! (SUASSUNA, 1972, p. 154).

O rei zumbi foi enforcado, sua cabeça cortada e enviada como um troféu sangrento ao governador de Pernambuco. O fim do rei de Palmares é épico e de seu povo é trágico. As mulheres, os velhos e guerreiros vencidos enchem de lamentos os campos de Palmares e Quaderna nos conta, nas atas da Academia, o trágico destino que aguarda os sobreviventes da Tróia Negra dos Palmares:

Quanto aos que não tinham tido tempo de se matar, amarrados novamente sob o vergalho, feridos, escoiceados, foram marchando em meio aos Conquistadores, cujos saios e gibões mostravam-se espirrados de sangue. Era o retorno à Escravidão! (SUASSUNA, 1972, p. 154-155).

A epopeia da conquista do Brasil com os heroicos fidalgos brasileiros a perseguirem o sonho do El-Dourado místico (SUASSUNA, 1972, p. 163) será contada por Samuel. Na “odisseia marítima”, Samuel conta a trágica viagem de Duarte e Jorge de Albuquerque Coelho para Portugal e a participação deles na luta com Dom Sebastião, O Desejado, contra os mouros, na famosa batalha de Alcácer-Quibir que, segundo Quaderna, é a batalha da “história Trágico-epopeica” (SUASSUNA, 1972, p. 175). Inspirado no poema grego de Homero, a narrativa apresenta uma grande mistura em que pontifica o humor.

“As armas e os barões assinalados” é o título do *Folheto XLI*. O primeiro verso *d’Os Lusíadas* é o mote para narrar um dos episódios mais burlescos, senão o mais jocoso d’ *A Pedra do Reino*: o duelo entre os barões Samuel e Clemente, que têm por padrinhos Quaderna e seu irmão, Malaquias, e, por armas, dois penicos. Após a luta que Samuel perde por um tropeço de seu cavalo, Temerário, o penico fica preso à sua cabeça de forma que ninguém consegue retirar. Clemente exige um desfile de triunfo, o que acontece no outro dia. Para Malaquias, o penico na cabeça de Samuel é “um chapéu grande que o Bispo usa nas procissões” (SUASSUNA, 1972, p. 236). Quaderna quer o desfile à moda de Roma; Clemente contesta: se for para ser um desfile à moda antiga, que seja um “triunfo cartaginês” e “não um triunfo romano” (SUASSUNA, 1972, p. 237). Para Clemente, Roma era reacionária e de direita, enquanto Cartago, meio asiática e oposicionista, era da esquerda. Na *Eneida* de Virgílio, encontramos o primeiro motivo da rivalidade entre Roma e Cartago, o abandono da rainha Dido pelo pio Eneias.

Tito Lívio em *História de Roma* e Políbio em *História* relatam que as Guerras Púnicas travadas entre romanos e cartagineses tinham por objetivo o domínio do Mediterrâneo. O conflito, um do mais longo do mundo antigo, foi dividido em três partes: a Primeira Guerra Púnica, que sucedeu entre 264 e 241a.C. e centrou-se sobretudo na Sicília; a Segunda Guerra Púnica – a mais marcante de todas, associada à figura general cartaginês Aníbal Barca – decorreu entre 218 e 201a.C., tendo a Itália como palco principal; e, por fim, a Terceira Guerra Púnica, que restringiu-se a uma pequena região do Norte de África, tendo demorado apenas três anos – de 149 a 146 a.C.

Na segunda Guerra Púnica, liderados por Aníbal, os cartagineses ganham várias batalhas, mas os romanos sabiam da necessidade de destruir Cartago para manter a soberania

do Império romano, vencendo a segunda e a terceira Guerra Púnica. Cartago, no entanto, passa a simbolizar a resistência dos pequenos às grandes potências. O “triunfo cartaginês” que Clemente deseja apresentar em Taperoá representa os vencidos da África, onde se localiza Cartago, como vencedores da esquerda, o triunfo é da esquerda (SUASSUNA, 1972, p. 37). O “triunfo romano” é a manutenção dos vencedores do mundo que Samuel defende, a elite régia e fidalga.

Quaderna deseja participar do desfile triunfal, ainda que seja da direita, dos derrotados, pelo simples gosto pelo espetáculo. Por este motivo convence Clemente de que o cortejo da direita ficará maior e, portanto mais glorioso será o triunfo da esquerda, se ele participar do desfile triunfal no grupo dos derrotados da direita. Quando os guerreiros combatentes se afastam, Quaderna observa que o vencido Samuel é o mais elegante dos dois:

É que o Professor Clemente ia de manto mas com a cabeça descoberta. E o outro, com o penico à guisa de elmo, mitra ou coroa imperial, com seu manto azul com cruz de ouro às costas, apresentava, de fato, um perfil régio e heroico, envolvido radiosamente pela deslumbrante luz do ardente sol sertanejo. (SUASSUNA, 1972, p. 238)

Dessa forma, o penico na cabeça, de fato, dá a Samuel um perfil heroico e régio na narrativa de um epos, porque Quaderna narra de forma grandiloquente e exalta os fatos narrados de tal forma que a cegueira que o acomete se compara àquela dos escritores clássicos e aumenta-lhe o desejo de superá-los. Como epos, Quaderna tem um sonho pomposo:

Meu sonho é misturar os Fidalgos ibéricos-brasileiros com os Fidalgos brasileiros negro-vermelhos, porque aí eu mostro que todos os Brasileiros são fidalgos e nossa gloriosa História do Brasil é uma Epos da gota-serena! (SUASSUNA, 1972, p.283).

Ao misturar as teorias de Samuel e Clemente, o epos apresenta a sua mestiçaria, já comentada. O herói épico do Brasil é, por consequência, o povo, que é mestiço como Quaderna, não apenas pela sua dupla ascendência – a cabocla-sertaneja herdeira do culto messiânico da Pedra do Reino do lado paterno e os Ferreira-Quaderna e os Garcia-Barretto, herdeira dos engenhos de cana-de-açúcar do lado materno – mas também, pela sua postura conciliadora das ideias defendidas por Clemente e Samuel. A epos da gota-serena é brasileira e narra a história de heróis do povo e da aristocracia rural, todos fidalgos na construção literária de Quaderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, e através da análise do texto literário de Ariano Suassuna, novas e múltiplas questões que não tínhamos arrazoadado no projeto inicial de tese surgiram. Muitas delas tiveram o mérito de propiciar uma melhor clareza sobre o tema desenvolvido, outras possibilitaram a compreensão de algumas estratégias literárias constantes na narrativa do autor.

Concluimos que a hipótese inicial se confirma, posto que os temas clássicos *n'A Pedra do Reino* de Suassuna são abundantes e podem ser associados à tradição greco-latina, especialmente à epopeia, não deixando de lado, igualmente, o teatro, gênero de particular apreço para o autor. No decorrer da narrativa simples, patente para a epopeia e a mimesis teatral, uma forma suplementada pelo discurso direto e o desdobramento de papéis, Suassuna erige seu castelo com os temas, entre muitos outros, clássicos, os quais, por sua vez, remetem aos diálogos intertextuais que, explícitos ou não, dependem da nossa postura como leitor, da relação que fazemos entre os textos que ocorrem de várias maneiras e de uma nova interpretação, que sempre é possível.

Nos dez capítulos que compõem esta tese, procuramos tão somente demonstrar a presença dos clássicos *n'A Pedra do Reino* e acreditamos que de fato o fizemos, demonstrando também que Ariano Suassuna trata a temática clássica de formas diferentes, disseminando recursos e estratégias variadas ao longo da narrativa, às vezes de modo direto, em outras ocasiões, de maneira indireta, recuperando a tradição greco-latina depois de um percurso desviante e cheio de idas e vindas. Não nos detivemos nas outras tradições, além daquela medieval tão reconhecida, já bastante estudada e que já tiveram seus vestígios *n'A Pedra do Reino* muito bem iluminados, a saber, a tradição hebraica e os mitos negros-tapuias e ibéricos, presentes através da narrativa de Quaderna, que também se utiliza das vozes de outros personagens, como Samuel, Clemente, João Melchíades, Lino Pedra-Verde, a velha do Badalo e sua tia Filipa.

Podemos afirmar que, no processo de reapropriação de seus antecessores, Suassuna utiliza frequentemente tanto da ironia romântica para desorganizar a estrutura da narrativa, quanto da reflexão acerca da sua própria produção poética. Sem perder a lucidez, o autor paraibano se vale igualmente de seus personagens para fazer intervenções no relato narrativo do protagonista, subvertendo a ilusão poética e permitindo que o leitor perceba as construções

da carpintaria do romance. Ao utilizar a ironia romântica, Suassuna consente ao narrador levar para dentro da obra informações políticas, históricas, externas tais como a Coluna Prestes, Canudos e os eventos referentes à Pedra Bonita, sem ser contraditório ou oposicional, tendo em vista que o conhecimento se faz e também se refaz nesta instância. Mimeticamente, reproduz aquilo que a sociedade, a cultura e a história lhe apresentam tornando-se, dessa forma, tradutor de seu momento histórico e construtor de um reino nacional.

Em diálogo com Bakhtin, corroboramos a hipótese da evolução dos gêneros literários, que indica o romance como um produto em constante adaptação, permitindo a Quaderna ironicamente afirmar que “o romance concilia tudo” (SUASSUNA, 1972, p. 147). Neste sentido, Suassuna parece realçar a afirmação de Bakhtin a respeito da existência de uma união entre forma e discurso por meio das esferas sociais no romance, o que o caracteriza como “plurilinguístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1993, p. 71). Dentro da ficção, a personagem Quaderna cria uma poética que se firma na construção de seu Castelo Literário, tendo por objetivo obter prestígio acadêmico. A obra universal que dará a Quaderna tal prestígio possibilita a discussão do fazer artístico e, nesta escritura, encontramos amalgamados elementos épicos e trágicos da tradição clássica. Dentro do fazer acadêmico, Suassuna permitiu-nos construir a hipótese da proposta de se criar um castelo literário de bases greco-latinas e paredes de muitas tradições, para a literatura brasileira.

Da epopeia, como uma pedra de alicerce, encontramos o exórdio e invocação à musa logo no início do romance. A divisão da obra em folhetos é análoga à da epopeia, que é dividida em cantos, além de o próprio título de alguns folhetos remeterem à épica como modelo revisitado sem compromisso com os critérios aristotélicos. A opção de Quaderna é pela fusão do romance com a epopeia, depois que Carlos Fernandes Dias afirmara que o romance substituiu a epopeia (SUASSUNA, 1972, p. 146) e o material do depoimento é digno de uma epopeia, por ser um assunto grandioso propício a superar Homero.

Quaderna pretende escrever uma epopeia e a apresenta repleta de transgressões, sobretudo, distorções parodísticas que conferem à obra um caráter humorístico, além de desempenharem um papel questionador dentro da narrativa. O discurso de Quaderna possui uma variação conforme o interesse do narrador e propicia o questionamento do gênero. Ao começar o romance *in media res*, temos a presença de um recurso formal recorrente na tradição clássica tanto da epopeia quanto da tragédia. O tema da viagem, como estratégia de estabelecimento e desenvolvimento do assunto, já presente na epopeia clássica, é retomado

por Quaderna que apresenta sua viagem pelo Sertão como metáfora de um herói exilado que retorna à sua terra após uma viagem de iluminação como uma catábase sertaneja.

Quaderna mitifica, corporifica, nomeia, estabelece situações agônicas e dramatiza a história de sua família e, ao fazer isto, tem o elemento aristotélico essencial para a instauração do trágico que acontece no seio familiar, preferencialmente, de uma família nobre. Ao misturar ficção e história, o que de resto faz o próprio Ariano Suassuna, Quaderna apresenta o enigma brasileiro, como sendo melhor que o enigma esfingético e, deste modo, recria o mito edipiano de busca das origens. No rastro de Édipo, temos a cegueira do narrador que por várias vezes se deixa levar pelo orgulho. O orgulho de Quaderna (e ambigualmente de Ariano Suassuna) aparecerá como a falha trágica não só pela intenção de construir um poema-reino inigualável para a literatura brasileira como ainda, segundo a personagem Pedro Beato, por inventar histórias acerca de sua família e criar com elas mitos de fundação. A cegueira, no entanto, é primordial para a contação de histórias de Quaderna. É como cego, possuído pela *ate* ou pela Musa sertaneja, a exemplo de Homero e Camões, que eles (autor e personagem) revelam ao Corregedor, auditor e espectador, a epopeia de sua família e o modo como se resolve, tal qual um Édipo, a busca de suas origens mais remotas, inclusive de suas origens literárias. Para isso, todos os gêneros concorrem num só romance.

Entre os recursos da tragédia, temos a presença do *deus ex machina* como um elemento fantástico que surge para solucionar inquietações da alma do homem, materializado, na obra, pela visagem da moça Caetana que desce do céu, como o sobrenatural, com a função profética, inevitável: a mortalidade humana. Resurge, assim, a cegueira propiciada pelas musas sertanejas que permitem ao cego Quaderna compor sua trama com fios coloridos, recriando o mundo ao seu redor e erigindo o Reino da poesia tão almejado; da épica ovidiana, nasce a sua metamorfose em um Édipo inédito, brasílico, mestiço. Antropofagicamente, Quaderna digere todos os gêneros literários que se apresentam e os devolve misturados, reescritos de forma genuinamente brasileira, amalgamados nas suas várias origens, ultrapassando a origem medieval e chegando à mais remota antiguidade.

Por fim, temos materializada na personagem, a mestiçaria brasileira, feitiçaria feita de mitos e palavras, motivos e personagens, condimentos variados misturados em um só caldeirão que constrói de forma labiríntica seu gênero tortuoso, capaz de erigir sua obra com referentes textuais e extratextuais em constante ato de criação.

A construção do castelo-obra apresentou a possibilidade de fusão de autor-personagem, resvalando para o perigoso terreno de possibilidade não comprovável de

Quaderna ser um alter-ego de Suassuna. Nesse sentido, negamos a ideia de Quaderna ser um duplo de Suassuna, por defendermos a literatura como mimesis. No entanto, afirmamos que é no processo de construção do texto material, livro-obra-produto, que Suassuna se distingue de Quaderna. Quaderna é uma ficção épica, Suassuna é contingente, sujeito mesmo ao insucesso de sua obra e às críticas do futuro. Quaderna morre glorioso, Suassuna vive o real do mercado de trabalho poético.

A escritura de Suassuna é neutra, o que permite a Quaderna ser uma personagem em confluência, que devora obras e as combina de tal forma que reinventa o modelo. Quaderna é a personagem mestiça – ficção e possibilidade de realização – que registra as memórias dos eventos conhecidos pelo autor, mas tragicamente não pode ultrapassar seus limites de personagem de papel. Como tal, atua na obra como um ator diante do seu público, ultrapassa o espaço da cadeia de Taperoá e, às vezes como um aedo, outras como um repentista, conta a sua história. Sua narrativa é teatral para que o narrador possa executar sua performance, mas a direção, neste contexto, é de Suassuna.

Quanto à fortuna crítica presente n’*A Pedra do Reino*, é inegável a identificação da intertextualidade. Como diascevista à moda clássica, o narrador apresenta um diálogo constante com a Literatura Brasileira, utilizando dos autores brasileiros e alterando-os procustamente de forma a se encaixarem em sua obra. As misturas advindas das leituras múltiplas opera uma confluência em continuidade que deixa a obra multifacetada assim como o seu narrador: ambos são resultados de leituras e culturas variadas.

Enfim, qual a diferença entre Quaderna e Suassuna além de um ser autor e o outro ser personagem? Que diferença há se eles se misturam em uma voz que não é de ninguém e ao mesmo tempo é de todos? Suassuna nos responde em nota do segundo volume da trilogia d’*A Pedra do Reino*:

...é um romance só, uma só novela, fundamentalmente épica – um livro dividido em três partes, sendo *A Pedra do Reino* uma espécie de rapsódia introdutória dos temas. *O rei degolado* é mais épico, trágico e sertanejo-terrestre, como a Guerra do Sertão Paraibano narrada através de seus três episódios principais – 1912, 1926 e 1930. A última parte, *Sinésio, o Alumioso*, será mais mítica, de amor e marinha – se é que, como já escrevi certa vez, isso, de fato, significa alguma coisa. [...] Mas uma Epopeia como a concebe um brasileiro sertanejo – uma Epopeia que não se limitasse a examinar somente os Heróis saídos das famílias poderosas mas que estendesse o conceito de Herói e das famílias trágicas e épicas às famílias ilustres pertencentes à aristocracia do Povo; e também uma Epopeia e Novela de Cavalaria que, examinando a sociedade a todos os níveis, partisse das casas-fortes da “Aristocracia do couro”, do Sertão, para chegar às

mulheres, os almocreves e tangerinos de gado das empoeiradas estradas sertanejas, isto é, que unisse aos outros já referidos o espírito realista, crítico e satírico das novelas picarescas (SUASSUNA, 1977 p. 128-129).

Quaderna é, na verdade, Homero, Virgílio, Sófocles, Sêneca, Camões e quem mais houver a ser descoberto pelo leitor. Suassuna, como regente da obra, exerceu sua capacidade de olhar criticamente para o passado, dialogando com o presente e com o futuro na empreitada de soerguimento da literatura mestiça, a literatura brasílica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAVARCE, C. S. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALENCAR, J. de. **Ficção completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965. v.1.
- ALVES, C. **Obras completas**. Edição organizada por Eugênio Gomes, 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- AMOURETTI, M. C.; RUZÉ, F. **O mundo grego antigo**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- ANDRADE, L. **De Reis, de Circo e de Pedra**: o Sonho ou as Memórias das Infâncias do Menino Quaderna. Dissertação de mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, 2011, 157p.
- ANJOS, S. A. **A falta trágica (Hamartía) de Édipo em Édipo Rei, de Sófocles**. (Dissertação de mestrado em Estudos Clássicos) Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2008.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Edson Bini. 2 ed.. São Paulo: EDIPRO, 2006.
- _____. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ASSIS, M. de. **Obra Completa**. Poesia, crônica, crítica, miscelânea e espistolário. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1962.
- BARBOSA, T. V. R. **Como ler a teoria da tragédia de Aristóteles: a polêmica de Jones**. No prelo.
- BARBOSA, T.V. R. Textos Bailables. In: **Intertextualidade e Pensamento Clássico** - Anais da XXV Semana de Estudos Clássicos. Rio de Janeiro: Serviço de publicações / FL. UFRJ, 2006. P. 206.
- _____. Um olhar (suas)único sobre as ousadias euripidianas. In: **Scripta Uniandrade**. Vol. 5, 2007, pp. 135-152.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. 4. ed. revista. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini (*et al.*), São Paulo: Hucitec; Unesp, 1993.
- BARCHIESI, A. Otto punti su una mappa dei naufragi. In: **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**. 39, 1997, pp. 209-226.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Marcio Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**: fundamentos de uma disciplina. Trad. Figueiredo, V.

de C. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENÍCIO, P. J. **O texto Bizantino na tradição manuscrita do Novo Testamento grego.** Disponível em: <http://www.monergismo.com/textos/idiomas/Texto_bizantino_Paulo_Benicio.pdf> Acesso em: 14 de ago. 2008.

BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In: **Obras Escolhidas I.** Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1996a.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BORGES, **El Oro de los Tigres** (1972), Editora Leviatã, 1992.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** 46 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BRAIT, B. Problemas da Poética de Dostoiévski e Estudos de Linguagem. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin:** Dialogismo e Polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.

BRANDÃO, J. L. **Antiga Musa:** (arqueologia da ficção). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega.** 9. ed. v. 3. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro.** Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CALVINO, I. Visibilidade. In: CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio.** 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 95-114.

CAMÕES, L. **Obras completas.** Lisboa: Sá da Costa, 1947.

CAMPBELL, J. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 1991.

CAMPOS, M. A Pedra do Reino [Posfácio a Romance da Pedra do Reino] In. Suassuna. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** RJ: José Olympio Editora, 1972. Pp.628-635.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, I. Quaderna: um personagem entre narração e atuação. In: RABETTI, B. **Teatro e comicitàs:** estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 103-108.

CARVALHO, S. P. P. **As muitas Faces de uma Pedra:** o universo lexical da obra em prosa de Suassuna. Tese de Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, 2011.

CASCUDO, L. C. **Vaqueiros e cantadores.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.

CÍCERO, Marco Túlio. **De optimo genere oratorum/Del óptimo género de lós oradores.**

Trad. Bulmaro Reyes Coria. Ciudad México. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

CLEMENTE, Débora Cavalcante de Moura. **Representações da história da Pedra do Reino no romance *O reino encantado* (1878), de Araripe Júnior.** Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal da Paraíba, 2012. In: In: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/pdf/debora.pdf> Acesso em 09 de março de 2014.

COLOMBANI, M. C. **Homero. *Iliada*:** uma introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.

COMBE, D. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro, 2009-2010.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões.** São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos** – Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura. São Paulo: Ed. Alameda, 2011.

D'ONOFRIO, S. **Da Odisseia ao Ulisses:** evolução do gênero narrativo. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

DUPONT, F. **Les monstres de Sénèque.** Paris: Belin, 1995.

ELIADE, M. **Aspectos do Mito.** Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **História das crenças e das ideias religiosas.** Tomo I, v. 1-2. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.

FARIA, E. **Dicionário escolar latino-português.** MEC/FAE, 1992.

FELDMAN, Ilana. **A Pedra do Reino: A *opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho.** Net. Seção Debate, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/apedradoreinoilana.htm>. Acesso em 10 dez. 2013.

FERRAZ, M. de L. A. **A Ironia Romântica:** estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

FIALHO, M. do C. Jean Cocteau - La machine infernale e as vozes da tradição. In: **HVMANITAS**. Vol. XI.V, 1993, p. 375-392.

FIALHO, M. C. Introdução. In: SÓFOCLES. **Édipo Rei.** Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70, 2006.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja/Passagens, 2002.

FOWLER, D. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. In: **Roman constructions.** Readings in postmodern Latin. Oxford: Oxford University, 2000.

- FUKS, J. **Histórias de literatura e cegueira**. RJ: Record, 2007.
- FURLAN, Mauri. Brevíssima história teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos”, in **Cadernos de Tradução nº VIII**. Florianópolis: PGET, 2003. (p.11-28)
- GADAMER, H. G. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. Série Princípios. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- GARCIA, Filomena Yoshie Hirata. O mito dos labdácias na tragédia grega: a maldição de Édipo. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins. (org.) **O enigma em Édipo Rei: e outros estudos de teatro grego**. Belo Horizonte: CNPq/UFMG, 1984. pp.140-152.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- HALL, S. **Identidades Culturais**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HERRMANN, L. **Le théâtre de Sénèque**. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- HOMERO. **Iliada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- _____. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HORÁCIO. **Arte Poética**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: 1984.
- _____. **Epistula ad Pisones**. Ed. Bilingue. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. New York/London: Routledge, 2006.
- _____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa / Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- ISER, W. **O Ato da leitura: Uma teoria do efeito estético**. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JOLLES, A. **Formas simples**: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KNOX, B. **Édipo em Tebas**. Tradução de Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. SP: Perspectiva, 1974.
- LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LEITE, L. R. Estácio e a poética do ócio. In: **Revista Antiguidade Clássica 6**, nº 2, 2010, pp. 70-77.

LEMOS, A. P. S. **Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino**. RJ: UFRJ, Faculdade de Letras, 2006.132 fl. mimeo. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada.

LUNA, S. **Arqueologia da ação trágica**. O legado grego. João Pessoa: Idéia, 2005.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D. H. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1989.

MARINHEIRO, E. **A intertextualidade das formas simples** (aplicada ao Romance d'a pedra do reino de **Ariano Suassuna**). Tese (livre docência) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1977.

MARTINS, B. S. **A Cegueira e as Narrativas Silenciadas: para além da Tragédia, para além do Infortúnio**. Coimbra: Univ. de Coimbra. Tese de mestrado em Sociologia, Universidade de Coimbra. Faculdade de Economia, 2004.

MARTINS, F. **Coronel x governador. A revolta da princesa**. Disponível em <www.franklinmartins.com.br>. Acesso em 26 de mai. de 2012.

MATOS, G. da C. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia de Itapiruna, 1988.

MICHELETTI, G. **Na confluência das formas** (estudo de uma narrativa compósita: A pedra do reino, de **Ariano Suassuna**). 1983. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo.

MICHELETTI, G. Memória e constituição do discurso d'A *Pedra do Reino*. In: MICHELETTI, G. (org.) **Discurso e Memória em Ariano Suassuna**. São Paulo: Paulistana, 2007.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1992.

MOURA, D. C. de. **Entre duas pedras: catolé** (um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonita e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição de Pedra do Reino, de Ariano Suassuna) Dissertação de Mestrado. Campinas, 2002.

MUCCI, L. I. Semiótica. In: CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www2.fctsh.unl.pt/edtl/>. Acesso em 18/07/2013.

MUNHOZ, R. e OLIVEIRA, S. A literatura popular e A pedra do reino. **Anais**. 1º colóquio internacional de literatura e linguística. Maringá, 9, 10 e 11 de junho de 2010 Disponível em <<http://www.cielli.com.br/downloads/291.pdf> Acessado em 01/12/2010.

NEWTON JUNIOR, C. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Editora UFPE, 1999. Recife: Artelivro, 2000.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 1998.

NUNES, G. P. **As ressonâncias da literatura popular do nordeste no Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

_____. A imaginação quadernesca como o palco do Romance d'A Pedra do Reino. In: **Revista Crioula**, nº 1. USP, maio, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/>. Acesso em 15 set. 2013.

NUTO, J. V. C. Mikhail Bakhtin e a cultura Grega Antiga. In: **Revista Archai**, Brasília, n. 03, p. 81-86, Jul. 2009. Disponível em <<http://archai.unb.br/revista>. Acesso em 04 de dez. de 2010.

OLIVEIRA, C. K. B. **O sagrado e o profano n'A Pedra do reino**: o riso residual do medievo. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Ceará, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras Editora, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. sob a direção de J. Guinsburg; Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 2005.

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **O Teatro no cruzamento das culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

PEREIRA, E. G. **O rouco e castanho cantar de Ariano Suassuna: 'o rei degolado nas caatingas do sertão ao sol da onça Caetana', uma proposta de leitura dos valores carolíngios**. Dissertação de mestrado. Lisboa, 2007.

PIATTI, D. E. e S.; ACIR, D. da. **A Pedra do reino e a Tradução-poética**. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/058/DEISE_PIATTI.pdf. Acesso em 22 de mai. de 2012.

PICKERING, W. N. **Qual o texto original do novo testamento**. Sd. Disponível em <http://www.luz.eti.br/resources/wilburnt.pdf>. Acesso em 10 de ab. de 2012.

PLATÃO. **República**. Trad. ROCHA PEREIRA, M. H. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

POLESE, E. da S. **Movimentos messiânicos na produção ficcional da segunda metade do século XX**: a figura do líder. 2010. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Paraná.

PRADO, D. de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio [*et al.*]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 81-101.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. SP: Perspectiva, 1988.

PRATA, P. **O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio**: uma leitura dos elementos épicos virgilianos. Tese de doutorado. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

QUEIROZ, R. O cego Aderaldo. **Revista O Cruzeiro**. 03 de outubro de 1959. Disponível em http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/03101959/031059_6.htm Acesso em 10 de janeiro de 2013.

_____. Um Romance Picaresco? In: **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. RJ: José Olympio Editora, 1972.
ROCHA PEREIRA, M. H. **Estudos de História da Cultura Clássica**. vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

ROSA, J. G. A hora e vez de Augusto Matraga. In: _____. **Sagarana**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. New York/London: Routledge, 2006.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 7. Ed., 2003.

_____. O saber e a cegueira. In: **Jornal O GLOBO**, 20 de novembro de 2004.

SANTOS, I. M. F. dos. O decifrador de brasilidades. In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna**. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 94-110.

_____. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial**. Campinas: Unicamp, 1999.

SCHILLER, F. Sobre o uso do coro na tragédia. In: **A noiva de Messina**. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCODEL, R. Tragedy and Epic. In: BUSHNELL, Rebecca (ed.). **A Companion to Tragedy**. Blackwell Companions to Literature and Culture. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, p. 181-197.

SEGOLIN, F. **Personagem e Anti-Personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SERRA, O. J. T. **Breve Reflexão sobre a tragédia sofocleana rei Édipo**. Disponível em: <http://ordep Serra.files.wordpress.com/2009/01/breve-reflexao-sobre-a-tragedia-sofocleana-rei-edipo.pdf> Acesso em: 08 mar. 2012.

SILVA, L. L. da. Epítetos: entre Homero e a apropriação da tragédia e comédia. In: **Revista Contexto**. nº 21. 2012, p. 39-60.

SMOLKA, A. L. B. **A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural**. Educação & Sociedade, ano 21, n. 71, p. 166-193, jul. 2000.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70, 2006.

SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra: Ed. Minerva, 1996.

SPIVAK, G. C. The Politics of Translation. In: **Outside the Teaching Machine**. New York: Routledge, 1993, p. 197-200.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STANISLAVSKI, C. **Manual do ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

SUASSUNA, A. **História d'o Rei degolado nas caatingas do sertão**. RJ: José Olímpio Editora, 1977.

_____. **Manifesto do Movimento armorial**, Recife-PE: UFPE, 1976.

_____. **O Movimento Armoial**. Recife: UFPE, 1974.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

SZESZ, C. M. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna**: leitura e apropriações. Tese de doutorado. UnB, 2007.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAVARES, B. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TAYLOR, D. “Introducción” en Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comps.) **Estudios avanzados de performance**. México: FCE, 2011.

TRABULSI, J. A. D. A visão na democracia ateniense. In: MARQUES, M. P. (Org.). **Teorias da imagem na antiguidade**. 1. ed. São Paulo/SP: Editora Paulus, 2012, v. 1, p. 13-30.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VAN WOENSL, M. **Uma leitura semiótica de A pedra do Reino de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado em Literatura brasileira. JP: UFPB, 1978.

VÁRZEAS, M. I. de O. **A força da palavra no teatro de Sófocles entre a retórica e a poética**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIRGILIO. **Eneida**. Trad. Odorico Mendes. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.

WEST, D. **Cast Out Theory**. Classical Association Presidential Address, 1995, p. 16-17.

WESTCOTT, B.F. e HORT, F. J. A. **Introduction to the New Testament in the Original Greek** – with notes on selected readings. Peabody: Hendrickson, 1882.

ZANOTTO, I. M. de A. *Quaderna*. In: **Revista USP Sala Preta**. 2006. Vol. 6, p.97-102.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ENTREVISTAS

SUASSUNA, A. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, Dezembro de 2000.

_____. Um auto de esperança. Entrevista à Fernanda Montenegro. **Jornal O Globo**.

Caderno 2, p. 1-2. Rio de Janeiro, 3 Junho de 2007.

_____. As armas do Barão assinalado. Entrevista à **Revista Bravo**, n. 8, p. 58-75, Maio de 1998.

_____. Um autor sem medo de adjetivo. **Revista Língua Portuguesa**, 1 de Agosto de 2007.