

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RODRIGO EMMANUEL ARAÚJO LEÃO

O CASO DA PEDRA DO REINO E A IDENTIDADE NORDESTINA:
QUADERNA E A DEFINIÇÃO CULTURAL DA REGIÃO
NORDESTE E DO BRASIL

JOÃO PESSOA

2011

RODRIGO EMMANUEL ARAÚJO LEÃO

O CASO DA PEDRA DO REINO E A IDENTIDADE NORDESTINA:
QUADERNA E A DEFINIÇÃO CULTURAL DA REGIÃO
NORDESTE E DO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração Literatura e Cultura.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira

JOÃO PESSOA

2011

*L437c Leão, Rodrigo Emmanuel Araújo.
O caso da Pedra do Reino e a identidade
nordestina: quaderna e a definição cultural da região
nordeste e do Brasil / Rodrigo Emmanuel Araújo
Leão.- João Pessoa, 2011.
111f. : il.
Orientadora: Elinês de Albuquerque
Vasconcelos e Oliveira
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1. Suassuna, Ariano (A Pedra do Reino) –
crítica e interpretação. 2. Literatura e Cultura. 3.
Identidade cultural – nordeste. 4. Historiografia
brasileira.*

RODRIGO EMMANUEL ARAÚJO LEÃO

O CASO DA PEDRA DO REINO E A IDENTIDADE NORDESTINA:
QUADERNA E A DEFINIÇÃO CULTURAL DA REGIÃO
NORDESTE E DO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração Literatura e Cultura.

Aprovada em 30 de Maio de 2011

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Elinês de Albuquerque V. e Oliveira (Orientadora)

Professora. Dra. Maria Luiza Teixeira Batista (1a. examinadora)

Professora Dra. Antonia Marly Moura da Silva (2a. examinadora)

Professora Dra. Ana Cristina Marinho (Suplente)

A Josefa Possidônia de Araújo,
minha avó e Rainha do reino imaginoso de minha infância.

AGRADECIMENTOS

A todos os nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos que comigo caminharam pelas terras desse sertão imaginoso. Muito agradecido.

A painho e mainha, que acreditaram quando ninguém acreditava, deram um sacode quando pensei em relaxar e me sustentaram e ofereceram uma garapa quando tropecei assustado. Muito agradecido.

A minha orientadora, profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcélos e Oliveira, pela valentia de me pegar pela mão quando o calor do sertão quase torrou o meu juízo e por me oferecer a sombra de Umbuzeiro que me deixou terminar a caminhada. Meu eterno respeito, carinho e amizade. Muito agradecido.

Às duas professoras que coordenaram a pós-graduação durante minhas andanças sertanejas, a profa. Dra. Profa. Dr^a. Liane Schneider e a profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio. Meu respeito pela vitalidade e competência com que organizaram essa feira de ideias e meu respeito e gratidão pela paciência com que aturaram e solucionaram tantos dos meus problemas. Muito agradecido.

Às grandes amigas Luciany, Suelany, Gilsa, Marina e ao amigo João pelos dedos de proza e gaitadas que ficarão pra sempre gravadas no solo pedregoso de minha memória. Muito agradecido.

A minha família e minha namorada Rayane Dantas, que conseguiram suportar as invencionices e aporrinhações que surgiram junto com o calor sertanejo. Muito agradecido.

Ao CNPq, que financiou essa viagem pelas palavras desse sertão imaginoso, e aos professores e colegas com quem construí tantos saberes. Muito agradecido.

A todos enfim, que mesmo não sendo citados nessas bandas, sabem que foram importantes para essa jornada. Meus préstimos, minha gratidão, minha festa, minha alegria, meu carnaval.

O cōisico, coisica: os cavalos, cavalam, as árvores arvoram, os jumentos jumentam, as pedras pedram, os móveis movelam, as cadeiras cadeiram e o faráutico, machendo e feminando, é que consegue genter e farauticar! É assim que o túdico tudica e o penetral penetrala – e esta, Quaderna, é a realidade fundamental!

(Clemente explicando a Quaderna a filosofia do Penetral)

Destruir um Império para vencer uma guerra não é vitória.
E abandonar uma batalha para salvar um Império não é derrota.
(PROVÉRBIO KLINGON)

RESUMO

Esta dissertação versa sobre a identidade cultural brasileira, e mais especificamente nordestina, no Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta, de autoria do paraibano Ariano Suassuna. Nosso objetivo principal foi a investigação do pensamento sobre a identidade nordestina que é empregado na obra de Suassuna. Qual sua definição? Quais são os traços que podemos apontar como constitutivos do nordestino, segundo o autor? Para a investigação, buscamos na historiografia brasileira os pensadores e movimentos culturais que se ocuparam da definição identitária do país. Buscamos também as influências apontadas pelo próprio Suassuna como fonte e filiação de sua arte, a saber o barroco e sua variante contemporânea, o neobarroco. Por encontrarmos na obra do estudioso Bakhtin vários conceitos que trabalham com elementos do barroco, como é o caso da carnavalização, também associamos e utilizamos tal conceito em nossa análise. A análise da obra se deu em três etapas: primeira a estrutura, se ocupando da divisão da obra, da narrativa e sua composição física. Segunda, do personagem-narrador Quaderna, que defendemos ser uma representação da identidade nordestina. Por fim, na terceira etapa, investigamos uma derivação da obra de Suassuna: a minissérie televisiva A Pedra do Reino, a fim de saber como os elementos que encontramos no romance foram traduzidos para outro meio que não a escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade, Nordeste, Romance d'A Pedra do Reino

ABSTRACT

This dissertation focuses on the problem of Brazilian cultural identity, more specifically on the identity of the Brazilian northeast region present in the Romance *d`a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, written by Ariano Suassuna. The aim of this work is to investigate the Northeastern identity and the way it is presented by Suassuna. What is its definition? What are the features that can be pointed out through Suassuna's work? Trying to answer these questions, we seek in the historiography thinkers and cultural movements that have previously studied the matter of the Brazilian identity. We also researched on the studies developed by Suassuna himself about this matter pointing out it as a strong influence to which his art is affiliated. This analysis is also supported by the theories of the baroque and its contemporary variant, namely the neo-baroque. From Bakhtin came the concept of the carnivalization that is joined to the two previously presented to complete the theoretical basis of this work. In matter of presentation, this work follows three steps. First of all, it will be presented the structure showing the division of the work, the narrative and its physical composition. The second part will contemplate the character-narrator Quaderna that is considered, in this study, as the representation of the northeastern identity. And finally, this investigation will focus on the television mini –series *A Pedra do Reino*, analyzing in which way some elements from the novel were translated to another medium.

KEY-WORDS: Identity, Northeast, Romance *d`A Pedra do Reino*.

SUMÁRIO

PEQUENO CANTAR ACADÊMICO A MODO DE INTRODUÇÃO	12
FOLHETO I – O caso do barroco e a construção da identidade nacional	16
1.1. Do Barroco ao Neobarroco	16
1.2. O Neobarroco na construção-formação da identidade cultural brasileira	23
1.3. Movimento Armorial: atualização nordestina do Neobarroco	31
FOLHETO II – O caso de Quaderna, sua obra e a representação da identidade	40
2.1. O romance e sua estrutura	41
2.2. As faces de Quaderna	47
2.2.1 Quaderna, o Rei	47
2.2.2 Quaderna, o Intelectual	50
2.2.3 Quaderna, o Narrador (ou o pícaro farsante)	54
2.3. Aproximações entre A Pedra do Reino e a Sátira Menipéia	61
2.4. O cordão azul e o encarnado	71
2.5. Por cima da Pedra: o barroco evidenciado	80
2.5.1. Lodo e pó: teorizações e referências de Quaderna	80
2.5.2. Minério	83
FOLHETO III – O caso da releitura da Pedra do Reino na minissérie televisiva	87
3.1. Caracterização: entre a fantasia e a alegoria	90
3.2. Cenário e atuações: o espaço em movimento	97
A SAGRAÇÃO DO GÊNIO NORDESTINO CONHECIDO	107
REFERÊNCIAS	110

PEQUENO CANTAR ACADÊMICO A MODO DE INTRODUÇÃO

Falar de identidade não é tarefa fácil e livre de polêmicas. Mesmo em países pequenos, de baixo contingente populacional, a variedade de comunidades e grupos é grande o suficiente pra impedir – ou ao menos gerar polêmica sobre – a definição de uma identidade única para toda a nação.

No caso brasileiro, inúmeras foram as tentativas de definição de uma identidade brasileira única, uma espécie de guarda-chuva que cobrisse todos os povos e comunidades do território nacional. Após a busca de raízes medievais, empreendida pelo Romantismo, pensadores como Nina Rodrigues e Silvio Romero buscaram pensar o povo brasileiro e definir as raízes da nossa cultura. Entretanto, foi com Gilberto Freyre que a cultura brasileira começou a adquirir os contornos do que temos hoje como identidade nacional. Adotando o princípio da miscigenação como base de nossa “raça”, o sociólogo pernambucano perpetuou no imaginário nacional a noção de um povo misturado, onde as diferenças convivem em harmonia.

Não demorou muito para que as ideias de Freyre fossem questionadas. Seja por sua visão idílica da nossa sociedade, ou por sua noção de identidade única para todo o Brasil, as conclusões do teórico representam uma série de conceitos que a sociologia contemporânea sobrepôs. Contribuições como a do teórico Zygmund Bauman trouxeram à luz a noção de que a Identidade de um povo não é única e não pode ser resumida em um único guarda-chuva que abarque com precisão todos os grupos.

No Brasil contemporâneo de Freyre já víamos a manifestação de grupos dentro do próprio país manifestando suas diferenças, embora, na época essas diferenças se manifestassem no intuito de transferir para a identidade nacional a identidade daquela região ou grupo. O Movimento Regionalista, liderado por Freyre, é um exemplo disso. Batendo de frente com os ideais do modernismo, um grupo de estudiosos e intelectuais nordestinos pregava a valorização da cultura tradicional e proclamava o Nordeste brasileiro como reduto por excelência da genuína cultura brasileira.

Mais tarde, na segunda metade do século XX, outra polêmica cultural em torno da identidade nacional voltou a surgir, desta vez com os expressivos Tropicalistas de um lado e os, muito menos conhecidos, Armoriais de outro. Enquanto o Tropicalismo se aliava mais aos ideais modernistas, de reutilização da cultura estrangeira; o movimento Armorial pregava a valorização da tradição e, assim como o Movimento Regionalista, elegia o Nordeste como reduto da cultura brasileira.

O grande idealizador do Movimento Armorial é o escritor paraibano Ariano Suassuna. Autor de obras traduzidas para diversos idiomas, consagradas pela crítica e pelo público, o controverso autor já se tornou uma figura notória quando o assunto é a defesa da cultura brasileira diante da influência estrangeira.

Em praticamente toda a produção do escritor, a temática nordestina está presente, valorizando elementos da dita nordestinidade e contribuindo para ideais pregados pelo próprio: a ampliação da cultura nordestina como sendo a essência da cultura brasileira.

A tarefa a que nos propomos é pegar uma de suas poucas obras publicadas em prosa, *O romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*, e investigar os traços da identidade nordestina presentes na mesma. Sabemos que o escritor, sempre que tem tal oportunidade, afirma o quanto essa identidade nordestina é a essência da identidade brasileira. Todavia, mesmo sabendo o que afirma o próprio Suassuna a respeito do assunto, preferimos escapar da falácia de discussões em torno da existência ou não de uma identidade nacional. Para isso, resolvemos afunilar o conceito e tratar apenas de identidade nordestina.

Sabendo da multiplicidade que é a identidade, do quanto é complexo delimitar tal conceito e definir o que vem a ser essa “nordestinidade”, propomos investigar o que Suassuna propõe enquanto tal. Que elementos ele emprega em sua obra pra constituir essa tal identidade, para afirmar e definir o que vem a ser o nordestino (ou, como o próprio autor prefere, o brasileiro)?

Até mesmo o conhecedor mediano de Suassuna, de sua produção acadêmica, literária e em colunas de jornais, sabe que o autor defende a herança portuguesa e ibérica como os elementos mais fortes e mais dignos de valorização dentro do leque da cultura brasileira, e, para fins de nosso trabalho, nordestina. Nesse conjunto que são as culturas ibéricas e portuguesas, há um estilo artístico que é digno das maiores atenções por parte de Suassuna e apontado por ele como algo eterno e constante na arte universal e especificamente brasileira: o barroco. Com isso em mente, torna-se inevitável não investigarmos o barroco e sua influência na cultura brasileira e nordestina ao longo da história. Nessa empreitada, surge o neobarroco, movimento artístico formalizado principalmente por Lima e Sarduy e que deixou traços fortes por toda a América Latina.

Por isso mesmo, o primeiro capítulo de nosso trabalho será totalmente dedicado à investigação do barroco e do neobarroco. Como entender a valorização da cultura brasileira hoje e ontem é de extrema importância, também dedicaremos parte deste capítulo à tal tema. Até mesmo porque há momentos importantes em que a valorização

do nacional no Brasil se cruza com o pensamento barroco, se não explicitamente, ao menos de forma implícita, na adoção de pontos de vista semelhantes e realizações estéticas em comum. Neste momento do trabalho, faremos também uma leitura de pensadores clássicos do pensamento social brasileiro até os dias de hoje, sempre trazendo isso para o contexto da produção de Suassuna e da estética barroca.

No segundo capítulo, iniciaremos a análise propriamente dita. Munidos de boa parte do que discutimos a respeito do barroco e do pensamento social brasileiro, pretendemos lançar um olhar sobre a obra de Suassuna, buscando quais traços da obra podem ser apresentados como representantes ou característicos da cultura nordestina. Lembrando sempre que não estamos buscando um conceito existente (a identidade nordestina) na obra, mas apenas observando nela a construção desse conceito. Quem conhece o *Romance d'A Pedra do Reino* sabe que não é um livro dos menores, de leitura rápida. Isso sem dúvida dificulta a leitura e a análise. Entretanto, em contato com a obra, é inevitável desviarmos de um foco constante assumido pela narrativa: o narrador Quaderna. Justamente por isso, adotamos a investigação do personagem como parâmetro metodológico de nossa análise. Assumimos com isso que a identidade de Quaderna é uma representação em microescala da identidade nordestina, e, por isso mesmo, ao investigar o personagem estaremos investigando o conceito de nordestinidade construído por Suassuna em seu livro.

Após a análise do romance, dedicamos o terceiro capítulo a um tópico que compreendemos não apenas como pertinente como também inevitável. Vamos neste tópico analisar uma adaptação televisiva da obra de Suassuna, a minissérie da rede Globo de televisão, *A Pedra do Reino*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Neste capítulo, além de uma abordagem introdutória e conceituação do meio audiovisual de produção da obra, pretendemos demonstrar como os traços da nordestinidade, do barroco e sua essência carnalizante, foram interpretados pelas lentes do diretor. Assim como elencamos Quaderna como nosso parâmetro de análise para o romance, na investigação da minissérie, resolvemos nos distanciar do roteiro e focar em elementos de cena, como os figurinos, os cenários e as atuações. Com a análise de tal material audiovisual, pretendemos além de tudo demonstrar que a percepção da identidade nordestina dentro da obra, bem como a essência barroca da mesma, são tão fundamentais para o romance que se torna força motriz da mesma, sendo inevitável a reprodução destes elementos em prováveis adaptações.

Ao final de toda a análise, esperamos ter em mãos material consistente o suficiente para compreender não apenas o pensamento deste importante escritor

paraibano que é Suassuna ou uma faceta de sua obra, mas, principalmente, compreender como o pensamento sobre a identidade nordestina e brasileira foi moldado e como o barroco esteve sempre presente, seja de forma explícita ou implícita, dando consistência à essência carnalizante que Suassuna faz questão de representar em sua escrita.

FOLHETO I

O caso do barroco e a construção da identidade nacional

Neste trabalho, nosso objetivo maior é investigar os traços da identidade nordestina na obra do escritor paraibano Ariano Suassuna. Suas peças e romances são intencionalmente recheados de uma temática regional difícil de limitar em qualquer investigação. Na tentativa de entendermos o cenário cultural no qual Suassuna está inserido, precisamos ir muito além da sua obra e buscar na história nacional as matizes ideológicas que constituem o pensamento do autor paraibano. Para tanto, temos alguns caminhos a percorrer que nos auxiliam na investigação. Algumas correntes de pensamento, bem como algumas figuras de importância nacional e alguns conceitos podem ser percebidos de forma clara em praticamente todos os textos publicados pelo autor em revistas, jornais e ensaios.

O primeiro tema a ser focado, e principal conceito trabalhado por Suassuna, é o barroco, que, segundo o próprio, é a raiz da cultura brasileira e isto seria retomado de forma evidente em suas obras. Em seguida, precisamos analisar o conceito de “cultura castanha” trabalhado pelo próprio autor, bem como a aproximação deste conceito ao de miscigenação, de presença constante na história da ideologia brasileira. Por fim, ainda neste capítulo, abordaremos também o Movimento Armorial, sempre muito citado entre os estudiosos de sua obra e que representa uma formalização concreta de seus ideais.

1.1. Do barroco ao neobarroco

Enquanto estilo, o barroco faz parte da história artística do mundo ocidental. Mesmo não tendo presença em todos os países, este “estilo de época”, como se convencionou chamar, deixou profundas marcas por onde passou. É sabido que em seu surgimento, o barroco foi elemento do conhecido movimento de “Contra Reforma” da Igreja Católica, utilizado principalmente pelos jesuítas e levado aos “novos” continentes, principalmente aqueles sobre os quais a Espanha – um dos principais países em que este estilo artístico se proliferou – teve domínio.

No caso brasileiro tivemos como principais expoentes desta expressão as formas de Aleijadinho na escultura, as cores de Mestre Ataíde na pintura, os versos de Gregório de Matos e os sermões do padre Antônio Vieira¹ na literatura.

Entre todos esses nomes, podemos destacar como mais conhecidos os versos de Gregório de Matos e as formas de Aleijadinho. Ambas trazem alguns dos principais traços do Barroco: a mescla de contrários e o rebaixamento da nobreza ou divindade para junto do povo, só pra citar alguns. Aleijadinho caracterizava suas esculturas sacras com traços que não eram encontrados comumente nesse tipo de arte: seus santos eram todos meio “caboclos”, com olhos amendoados e pouca barba, rosto afilado, muito diferente do tipo europeu que se tornou modelo de representação das divindades cristãs.

Gregório de Matos, também conhecido como “Boca do Inferno”, utilizava-se da lírica da poesia para jogar pedras na vidraça de grandes personalidades da sua época. Carregava de ironia versos que eram comumente usados para falar de temas distantes e não terrenos, quase sempre criticando a própria instituição católica. Como o barroco assumiu aqui uma característica quase “devoradora”, de incorporar o alheio e reconstruí-lo em novos moldes, estudiosos chegaram a descrever o citado autor como um dos primeiros antropofágicos da nossa literatura².

No século XX o estilo barroco foi atualizado, tornando a fazer parte da cultura da América Latina e também do Brasil. É aí que surge o chamado neobarroco, que acabou se concretizando como principal força da literatura latino-americana. Sabendo disso, precisamos entender como este estilo artístico retorna especificamente na literatura, e também entender quais são as suas principais características. A respeito do neobarroco e sua evidente relação com o barroco, a obra de Chiampi (1998) é a mais completa que pudemos encontrar.

Logo no início de seu livro, este autor aponta:

Um passado – mediterrâneo, ibérico, colonial e finalmente assumido como americano – ao ser reapropriado por nossa escritura moderna, salta da esfera do marginal e excluído e, conquistando a sua *legibilidade estética*, alcança a sua *legitimação histórica*. A Função do barroco, com a sua excentricidade histórica e geográfica, diante do cânone do historicismo (o novo “classicismo”) construído nos centros hegemônicos do mundo ocidental, permite recolocar os termos com

¹ Mesmo sendo português, o que implica numa visão portuguesa dentro do Brasil, foi aqui que ele produziu parte de sua obra enquanto missionário e é como parte do barroco brasileiro que ele é catalogado em livros escolares no geral.

² Mais adiante em nosso trabalho, explicitaremos melhor este conceito, citando inclusive Helena (1983) como um desses estudiosos dos quais falamos.

que a América Latina se posicionou ante a modernidade euro-norte-americana (CHIAMPI, 1998, p. 3).

Para ele, o barroco condiz com características próprias do continente latino-americano: a incapacidade (ou impossibilidade) dos países constituintes do continente em incorporar o projeto iluminista, isso aliado (e também devido) a certa dissonância da modernidade do continente em relação ao resto do mundo.

Devemos salientar que a apropriação e releitura do estilo não se deu de forma imediata, segundo Chiampi (1998, p. 126):

As inserções do barroco no arco histórico da modernidade literária da América Latina descrevem, portanto, uma longa trajetória de 100 anos e coincidem, *grosso modo*, com os ciclos de ruptura e renovação poética que compendiam o seu processo: 1890, 1920, 1950, 1970. Neles, a continuidade do barroco revela o caráter contraditório dessa experiência moderna, que canibaliza a estética da ruptura produzida nos centros hegemônicos, ao mesmo tempo que restitui o incompleto e inacabado de sua própria tradição.

Ou seja, o barroco foi incorporado à arte latino-americana em etapas. Na modernidade, o primeiro a utilizá-lo em sua produção literária foi o poeta Rubén Dário, que manteve um uso recreativo e sem grandes pretensões ideológicas. A etapa de apropriação veio com os poetas de vanguarda, que buscaram no barroco um meio de renovação da sua produção. Apenas nas décadas de 1950 e 1960 é que a apropriação assumiu uma perspectiva crítica, dos reais significados e usos da estética barroca no contexto da modernidade americana, bem como uma preocupação de incorporar elementos da cultura do continente aos meios estéticos do estilo. Chiampi (1998) aponta Lezama Lima (1950) e Alejo Carpentier (1960) como os principais nomes desta fase “consciente” do barroco latino-americano:

O terceiro ciclo da inserção do barroco na modernidade literária da América Latina só se inaugura quando a experimentação (e recreação) com as formas barrocas se conjuga com a atribuição de um conteúdo americano. Refiro-me, claro está, a uma consciência americanista, reivindicatória de identidade cultural, que explicita ideologicamente o que as formas poéticas só consigam *sub specie metafórica* [...]. Estes passos decisivos são tomados pelo próprio Lezama Lima, nos anos 50 e Alejo Carpentier nos anos 60 (CHIAMPI, 1998, p. 6)

O primeiro, Lezama Lima (apud CHIAMPI, 1998), institui que este estilo é algo especificamente ibérico e latino-americano, não obtendo correspondente no resto do

mundo. Com isso, ele define que este é o mais importante e mais característico produto da cultura que o continente produziu. Isto serve como ponto de partida para a proposição do barroco como ferramenta – se é que assim podemos chamar o papel de uma escola dentro de um movimento artístico – capaz de elaborar a fundação da nova ordem cultural necessária aos artistas latino-americanos.

Ao falarmos dessa pretensão de Lima, devemos ter em mente que o continente latino-americano demorou muito para se firmar enquanto proprietário de um tipo de arte e de uma cultura institucionalizada e reconhecida pelos meios acadêmicos³. No caso específico da literatura, a recente produção – se comparada à produção dos países que praticamente inauguraram a literatura clássica – engatinhou por muito tempo até se firmar em suas próprias características.

A preocupação de uma definição de seus traços, de uma identidade artística enquanto pertencentes ao continente latino-americano, era uma constante para os artistas do início e de meados do século XX. No Brasil, devemos lembrar a famosa semana de 1922, que inaugura o Movimento Modernista e estabelecesse as bases da literatura brasileira ao romper os laços com as escolas clássicas e manter, quase que exclusivamente, alguns poucos laços com o simbolismo.

Para Lima, o barroco, com seu poder de contestação, de destruição e, ambigualmente como o próprio estilo, de reunificação dos fragmentos, era o meio pelo qual poderia se chegar à definição da genuína arte da América Latina, até porque ele considerava este um estilo quase que exclusivamente de seu continente.

Em contraposição a Lima, Carpentier (apud CHIAMPI, 1998) enxerga o barroco enquanto universal e constante na história artística de todas as civilizações. Enquanto Lima o propunha como tipicamente nosso, numa tentativa de dar ainda mais autoridade de apropriação do estilo pelos artistas latino-americanos, Carpentier o coloca como universal e explicita essa autoridade pelo viés da propriedade coletiva – mesmo sendo universal isso não nos tira o direito de dele nos utilizarmos e dele fazermos proveito.

À parte as contradições quanto à concepção do barroco enquanto propriedade universal ou americana, ambos enxergam nele uma possibilidade de retirar a literatura, e ainda mais a prosa, de um contexto da mera descrição para um cenário de elaboração de alegorias e recriação das formas e conteúdo.

³ Sabemos que em toda América Latina, como em qualquer cultura, sempre existiram manifestações artísticas e culturais próprias do continente. Entretanto, estamos nos referindo neste trecho à cultura acadêmica, formalizada e institucionalizada dentro de certos cânones e padrões.

Era necessário romper com as amarras da arte clássica que assolava o continente e instaurar uma nova arte, menos descritiva, mais imaginativa e contestadora. Para ambos, tanto Lima quanto Carpentier, o barroco carrega as características necessárias para essa contestação.

Lembrando o contexto de seu surgimento e de sua utilização inicial, percebemos que o barroco foi uma das principais ferramentas da Contrarreforma. Usada e disseminada principalmente pelos jesuítas, este estilo artístico serviu para combater a nova ordem imposta tempos atrás pela Reforma Protestante, ou seja, esses primeiros pensadores do Barroco na América Latina, o viam como uma ferramenta de contestação por excelência, que servia em essência para questionar a ordem e inserir nela aqueles que foram colocados a sua margem.

Vindo para o passado mais recente, início e meados do século XX, podemos pensar também no continente latino-americano como que isolado nas manifestações artístico-culturais por qual passava a Europa, ou, se não isolado, mantendo-se em postura de “copiar” o que acontecia no velho-continente.

Assim como o barroco foi utilizado na Contrarreforma para questionar a ordem que vinha sendo imposta pelo velho continente, os idealizadores do que se conheceu como Neobarroco, propunham sua utilização para questionamento da ordem artística que vinha sendo imposta, ou, como nas palavras de Chiampi (1998, p. 18): “Se o barroco é a estética dos efeitos da Contra-Reforma, o neobarroco o é da contra-modernidade”. Tal utilização possui ainda mais autoridade no caso de Lima, que enxerga o barroco como um produto genuinamente latino-americano. Dessa forma, com seu poder de destruição e síntese, este estilo artístico serviria para os fins propostos: derrocada de velhos paradigmas e estabelecimento de novas diretrizes artísticas capazes de definir culturalmente o continente.

Severo Sarduy, escritor cubano que, dentre todos os escritores contemporâneos e até anteriores a ele, foi o que mais se ocupou em teorizar a estética do neobarroco, definiu algumas das bases dessa estética. O termo “neobarroco”, por exemplo, foi primeiramente teorizado pelo próprio, conforme nos diz Chiampi:

O termo “Neobarroco” tem sido frequentemente usado para referir-se aos exercícios verbais de alguns notáveis romancistas latino-americanos [...] Mas foi Severo Sarduy o escritor latino-americano que recolheu essa tradição reivindicatória dos mestres cubanos e desenvolveu sua própria teorização no quadro das mudanças culturais dos anos 60 (CHIAMPI, 1998, p.26).

Sarduy ainda foi muito mais além da definição do estilo e se ocupou de descrever os processos de aplicação dessa estética. Mostrar o “como fazer” parecia ser uma preocupação do escritor cubano. Foi assim que ele definiu que uma das bases do neobarroco é a paródia e a autoparódia.

Consultando o livro de Sant’Anna (2007) e o trabalho de Monegal (1980) sobre o assunto, vemos que a paródia é um mecanismo essencialmente de contestação da ordem, de violação da estrutura, de questionamento do que é parodiado. Com seu tom paro e autoparodístico, o barroco moderno, ou neobarroco, vem para questionar a influência ou a presença dos elementos estrangeiros dentro do cenário cultural latino americano, bem como questionar o próprio cenário latino americano como detentor de uma identidade própria e isenta de influências. E, além disso, o barroco serve ainda para vislumbrar essa influência (ou presença) estrangeira como algo no mínimo positivo para a construção de uma cultura própria da América Latina. Comentando a paródia, o barroco e a carnavalização, Monegal (1980, p. 11) afirma:

Em um movimento tipicamente carnavalesco, Bakhtin deslocou o centro para a periferia e provou que as formas “marginais” haviam ocupado o centro. [...]. A mesma operação pode ser praticada com a literatura latino-americana que sofreu, até pouco tempo atrás, por estar submetida a uma crítica demasiado preocupada com o logocentrismo dos modelos ocidentais.

O próprio Sarduy revela que é justamente pela polifonia cultural que o Neobarroco se inscreve com propícia facilidade neste terreno americano.

Entendemos com Propp (1992) que a Paródia também insere um elemento de comicidade no contexto no qual ela está inserida. O autor nos diz que a paródia é um dos instrumentos mais poderosos da crítica social. Segundo ele, podemos encontrar muitos casos de paródia principalmente no folclore.

A paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social. Exemplos muito evidentes disso são fornecidos pelo folclore. No folclore mundial e no russo existe uma quantidade de paródias da missa, da catequese das orações.
A paródia é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado (PROPP, 1992, p. 87).

A paródia como um recurso de comicidade foi amplamente utilizada pelo poeta Gregório de Matos, que, segundo o que dissemos anteriormente, já foi apontado pela crítica Helena (1983) como um poeta essencialmente antropofágico já em sua época.

Ora, nada mais apropriado para um artista barroco, estilo próprio para a destruição e união de contrários, do que ser reconhecido enquanto antropofágico, adjetivo este que deriva do Movimento Antropofágico proposto por Oswald de Andrade para renovação da literatura brasileira. Um movimento que colocava a cultura estrangeira – do “outro”, como algo a ser devorado, digerido e só então reconstituído com traços tipicamente nacionais.

Essa postura de união sem a perda das características, de compartilhamento do que há de melhor no outro, nos faz pensar num conceito amplamente utilizado por Bakhtin, especificamente em “Estética da Criação Verbal” (BAKHTIN, 2006). Antes, vejamos um trecho da obra:

O que enriqueceria o acontecimento se eu me fundisse com outra pessoa, se de *dois* passássemos a *um*? Que vantagem teria eu se o outro se fundisse comigo? Ele veria e saberia apenas o que eu vejo e sei, ele somente reproduziria em si mesmo o impasse da minha vida; é bom que ele permaneça fora de mim, porque dessa sua posição ele pode ver e saber o que eu não vejo nem sei a partir da minha posição, e pode enriquecer substancialmente o acontecimento de minha vida. Se *apenas* me fundo com a vida do outro, não vou além de aprofundar a sua inviabilidade e duplica-la numericamente. Do ponto de vista da real eficácia do acontecimento, quando somos dois o que importa não é que além de mim exista *mais um indivíduo*, no fundo *o mesmo* (dois indivíduos), mas que ele seja *outro* para mim, e neste sentido a simples simpatia dele por minha vida não representa nossa fusão num ser único nem a repetição numérica de minha vida e sim um enriquecimento substancial do acontecimento, pois minha vida é vivenciada empaticamente por ele em nova forma, em nova categoria axiológica como vida do outro, que tem colorido axiológico diferente e é aceita e justificada diferentemente da própria vida dele. A eficácia do acontecimento não está na fusão de todos em um todo mas na tensão da minha distância e da minha imiscibilidade, no uso do privilégio do meu lugar único fora dos outros indivíduos (BAKHTIN, 2006, p. 80).

O conceito de exotopia, elaborado e discutido por Bakhtin, não possui uma definição pontual dentro da obra do autor, assim como acontece com vários outros pontos por ele trabalhados. Amplamente utilizada para discutir a relação entre autor e personagem, nada impede que a estendamos também para o contato entre culturas, entre indivíduos. Conforme vimos no trecho acima, o que importa no contato no outro não é a fusão total de dois em um, mas o compartilhamento de experiências e características. Tal qual defende Oswald com o antropofagismo, o importante aqui é a transformação a partir do contato com o outro.

1.2. O neobarroco na construção-formação da identidade cultural brasileira

Anteriormente, no início deste capítulo, comentamos que o neobarroco surge do interesse de artistas latino-americanos, a partir do século XX, em definir uma identidade cultural para o continente. No Brasil também havia uma necessidade de definição de identidade e um interesse cada vez mais crescente nos que já haviam se ocupado desta definição.

Ao tentar elencar um conjunto de correntes ideológicas, de pensamentos e pensadores sobre um determinado tema ao longo da história, temos a tendência de agrupar pensadores e pensamentos em uma grade linear, com pensamentos que são ultrapassados e dão origem a novos conceitos. Quando pretendemos falar do Brasil e do pensamento construído acerca dessa nação, devemos enxergar o conjunto de pensamentos e pensadores dentro de um conjunto não-linear e sem pretensões evolutivas. Devemos entender

que as diferentes interpretações do Brasil também se tornaram, ao longo do tempo, como que matrizes de diferentes modos de sentir e pensar o país e de nele atuar. Justamente porque não operam apenas em termos cognitivos, mas constituem também forças sociais que direta ou indiretamente contribuem para delimitar posições e conferir-lhes inteligibilidade em diferentes disputas de poder travadas na sociedade, as interpretações do Brasil existem e são relidas no presente. (BOTELHO e SCHWARCZ, 2009, p.13).

Assim, não podemos definir que pensamento X ou Y foi ultrapassado ou é coisa do passado, todos influenciam e são influenciados em leituras constantes que são realizadas no presente.

Em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Ortiz (2006) coloca Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e Silvio Romero como os percussores do pensamento social brasileiro bem como do pensamento racial. Segundo o próprio autor:

O discurso que construíram possibilitou o desenvolvimento de escolas posteriores, como por exemplo a escola de antropologia brasileira, que, vinculada aos ensinamentos de Nina Rodrigues, adquire com Arthur Ramos a configuração definitiva de ciência da cultura (ORTIZ, 2006, p.14).

Ou seja, estes três autores seriam basilares para o pensamento que foi construído e ainda continua em fase de construção nos dias de hoje sobre a identidade brasileira.

No início do pensamento social brasileiro, o conceito do negro não existia enquanto parte do Brasil. Aliás, havia uma ausência do brasileiro de origem africana não só no pensamento social, mas também em todas as áreas, inclusive na artística. Ortiz (2006) comenta este fato demonstrando que até um autor pouco progressista como Silvio Romero chega a comentar (e reclamar) deste que, segundo o próprio, era tão prejudicial às Ciências Sociais.

Somente com o movimento abolicionista e as transformações profundas por que passa a sociedade é que o negro é integrado às preocupações nacionais. Pela primeira vez pode-se afirmar o que hoje se constitui num truísmo, que o Brasil é o produto da mestiçagem de três raças: a branca, a negra e a índia (ORTIZ, 2006, p.38).

Contudo, apesar da mestiçagem já ser cogitada, ela é vista de forma negativa e apontada por muitos como um dos principais, senão o principal, motivos do fracasso brasileiro. Havia até os que defendiam um “embranquecimento” do povo na tentativa de melhorar as chances de sucesso do país.

Evidentemente a negatização não era a única tendência de pensamento sobre a mestiçagem. Entretanto, aqueles que não a negatizavam não tinham força suficiente dentro do cenário ideológico para impor a própria voz.

Ortiz coloca Gilberto Freyre como o ápice e afirmação definitiva da posituação da mestiçagem: “Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada” (Ortiz, 2006, p.41).

Freyre, em sua época, teve a grande vantagem diante do pensamento local brasileiro de ter saído para estudar nos Estados Unidos, sob a orientação do renomado professor Franz Boas, que tinha como grande diferencial de seu trabalho o culturalismo. Ou seja, o orientador de Freyre, em seus estudos de sociedades, deixava de lado, ou dava menos importância, o fator raça – conceito ainda amplamente utilizado no Brasil por essa época – e inseria o fator cultural como motivador e esclarecedor dos movimentos sociais.

Casa-Grande & Senzala (FREYRE, 2006), principal obra de Gilberto Freyre, é a obra que reúne com maior clareza – embora falar de clareza seja um tanto quanto arriscado quando se trata desta obra – aquilo que nós e Ortiz (2006) chamamos de posituação do mestiço. Algo característico deste livro é sua capacidade de síntese, de união.

ele une a todos, casa-grande e senzala, sobrados e mocambos. Por isso ele é saudado por todas as correntes políticas, da direita à esquerda. O livro possibilita a afirmação inequívoca de um povo que se debatia ainda com as ambiguidades de sua própria definição. Ele se transforma em unicidade nacional. Ao retrabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade (ORTIZ, 2006, p. 42).

Percebemos com isso que o trabalho de Freyre vai além da mera posituação da mestiçagem e coloca-se em prol do próprio brasileiro, numa tentativa de unir a todos, sejam estes diferentes ou semelhantes entre si.

Diante do que se afirmou sobre o Barroco no início deste capítulo, vemos como impossível não comentarmos a aproximação deste percurso realizado por Freyre na união dos diversos povos para formação dessa identidade nacional genuinamente mestiça com a característica barroca de aproximação de contrários e, além disso, para a característica barroca de criação de simulacros⁴.

Mesmo falando de povos, ou raças – como Freyre por tantas vezes se refere em *Casa-Grande & Senzala* – evidentemente distintos em tantos aspectos, o autor utiliza-se do poder das palavras para a criação de um universo, de um território – por vezes imaginário, fantasioso – em que brancos, negros e índios (estes em menor proporção e relevância) vivem em um estado harmônico. Para o autor, a colonização no Brasil adquiriu ares diferenciados do restante do mundo, criando laços entre colonizadores e colonizados:

A escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos. Sem deixarem de ser relações – as dos brancos com as mulheres de cor – de “superiores” e “inferiores” e, no maior número de casos, de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas, adoçaram-se, entretanto, com a necessidade experimentada por muitos colonos de constituírem família dentro dessas circunstâncias e sobre essa base. A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala (FREYRE, 2006, p. 33).

Laços estes completamente contraditórios, estabelecidos por meio da dominação, mas que, para Freyre, se “adoçam” por meio do que os colonizadores têm de humano, representado na necessidade de constituírem família.

⁴ O que aqui consideramos simulacros é a criação de um ambiente ficcional de tal forma que pareça real. Ou seja uma realidade que, mesmo evidentemente ficcional, seja palpável e concreta o suficiente para ser real.

Por essa característica barroca, geradora de simulacros para estabelecimento de verdades, a obra de Freyre recebeu suas maiores críticas, muitas das quais aconteceram quando o autor ainda estava vivo. Entretanto, nenhuma dessas críticas foi forte o suficiente para retirar a importância da obra e a tornar menor do que de fato ela é.

Devemos reconhecer, evidentemente, que a obra tem seus deslizos e que a geração de simulacros como os propostos por Freyre não são cabíveis em uma obra que se pretende científica. Entretanto, devemos reconhecer que é justamente essa característica – e cremos que não é arriscado dizer – essencialmente barroca de Freyre que o torna grande e o que define sua posição na história brasileira. Afinal, foi o seu simulacro – responsável pela consolidação de uma identidade dentro e fora do Brasil – que estabeleceu a importância da mestiçagem enquanto fator positivo para nossa formação e nos liberou de um estigma que perseguia a constituição de nosso povo.

Não é nenhuma novidade afirmar que *Casa Grande & Senzala*, sua obra mais estudada e citada, é um dos estudos fundantes da identidade brasileira. Também não é nenhuma novidade afirmar que nesta obra o autor cria uma visão idílica sobre a colonização portuguesa, como se todo o período de ocupação, povoamento e gerenciamento da colônia tivesse sido dotado de extrema harmonia entre portugueses, negros e índios.

Entretanto, mais importante do que estas afirmações são as suas comprovações e a compreensão de seus motivos. É isso que tenta fazer Ricardo Benzaquen de Araújo em sua obra *Guerra e Paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*” (ARAÚJO, 1994). Durante toda a obra, que é uma versão de sua tese de doutorado, Ricardo faz uma leitura, e até certa medida um questionamento, das críticas ao trabalho empreendido pelo estudioso pernambucano. Para tanto, ele utiliza-se de elementos do contexto histórico-ideológico da produção de sua obra mais popular.

A nós interessa um capítulo em especial do livro de Araújo (1994), o segundo, no qual o autor tenta compreender e (em certa medida) rebater a crítica a respeito da construção de um “paraíso tropical” na obra freyriana, paraíso este construído, segundo o próprio autor, sob o elogio da miscigenação:

A acusação de que Gilberto esboça em CGS, por intermédio do elogio da miscigenação, um quadro extremamente suave, edulcorado e consequentemente mistificador do nosso passado colonial é, realmente, das mais graves e recorrentes (ARAÚJO, 1994, p. 43).

Ele explicita que utilizará especificamente o capítulo 3 de CG&S⁵ (*Casa-Grande & Senzala*), justamente o que trata da formação do povo português e suas características. Isso porque o conceito de miscigenação trazido principalmente neste capítulo estaria intimamente relacionado ao conceito de mestiçagem. Em um primeiro momento ele se detém a demonstrar que a mestiçagem é reconhecida por Freyre como não sendo exclusiva do povo brasileiro, mas também própria do português, que é o resultado da miscigenação entre diversas raças desde os períodos mais remotos. Em trecho do capítulo estudado por Araújo (1994), encontramos as seguintes afirmações de Freyre:

Essa dualidade de formas de cultura caracterizaria a situação da Península, em geral, e do território hoje português [...].

[...]

Durante a época histórica, os contatos de raça e de cultura, apenas dificultados, nunca porém impedidos pelos antagonismos de religião, foram em Portugal os mais livres e entre elementos os mais diversos (FREYRE, 2006, p. 279, 282).

Na qual percebemos a noção do autor de que o povo português, era de fato o mais miscigenado da Europa, desde as suas mais remotas raízes.

É importante salientar que todo o movimento intelectual empreendido por Araújo (1994) até este momento é realizado levando-se em consideração apenas o conceito de miscigenação dentro de CG&S, independente da conceituação que outros estudiosos empreguem ao termo, daí a total desconsideração de outros estudos da época de Freyre, ou até mesmo anteriores, sobre o mesmo assunto.

Após realizar um determinado percurso expondo pontos do terceiro capítulo que comprovem a noção do português enquanto povo miscigenado, o autor conclui a respeito da concepção de mestiçagem em Freyre:

Essa concepção envolve, a meu juízo, uma compreensão da mestiçagem como um processo no qual as propriedades singulares de cada um desses povos não se dissolveriam para dar lugar a uma nova figura [...] temos a afirmação do mestiço como alguém que guarda a indelével lembrança das diferenças presentes na sua gestação (ARAÚJO, 1994, p. 44).

⁵ Como neste trecho de nosso trabalho precisaremos citar repetidas vezes a obra *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, optamos por abreviar tal título sob a forma CG&S, com fins meramente pragmáticos de tornar a leitura mais fluída.

Com isso, o crítico associa esta concepção de miscigenação trazida por Freyre a uma outra ideia já exposta no primeiro capítulo, que é a de que a obra freyriana é marcada por ambiguidades, tal como acontece com a própria definição do povo português.

No restante do capítulo, onde parte para a investigação da escravidão segundo a ótica de Freyre, Araújo (1994) tenta demonstrar que o que mais importa em CG&S é o hibridismo característico da colonização portuguesa, um hibridismo que se encontra presente inclusive nas ambiguidades do próprio Freyre. Nas palavras do estudioso da obra freyriana:

Assim, da mesma maneira que as distintas influências étnicas e culturais conseguiam combinar-se separadamente no português, a violência e a proximidade sexual, o despotismo e a confraternização familiar parecem também ter condições de conviver lado a lado, em um amálgama tenso, mas equilibrado (ARAÚJO, 1994, p.57).

Antes de o miscigenado ser o resultado de uma união inter-racial, ele é essencialmente um ser híbrido, que mantém em seu cerne elementos de todos aqueles outros que participaram de sua constituição. Com essa visão, Freyre desbanca a antiga ideologia de desvalorização da miscigenação por culpa de um certo “enfraquecimento da raça” e instaura na ideologia brasileira a noção de que é justamente essa miscigenação o maior atributo do povo brasileiro.

Gilberto Freyre se popularizou rapidamente e sua influência foi decisiva na moldagem de vários movimentos do início do século XX. Aliás, o início do referido século foi bastante movimentado, com pelo menos dois eventos de grande importância para os rumos culturais do país. O primeiro deles, e talvez o mais significativo em escala nacional, foi a Semana de Arte Moderna de 1922. Este evento lançou as bases do movimento modernista e foi responsável pela grande virada cultural brasileira. Finalmente a arte nacional deixou as sólidas amarradas que por séculos manteve com o continente europeu e passou a enxergar o solo nacional como principal fonte de sua produção artística. Evidentemente, as amarras não foram rompidas por completo, afinal, várias foram as influências de vanguarda no modernismo brasileiro. Entretanto, os princípios das vanguardas européias foram usadas sempre no intuito de trabalhar com a matéria-prima nacional.

Não muito mais tarde, ainda dentro dos eventos relacionados ao Modernismo, Oswald de Andrade liderou o chamado Movimento Antropofágico, que pregava a absorção (e digestão) dos elementos estrangeiros junto com a cultura local. Algo que, de

certa forma, só intensificava uma posição do próprio Modernismo em relação à cultura estrangeira.

Isso mais uma vez nos remete ao início deste capítulo, quando citamos o caso de Gregório de Matos, que, barroco como era, tinha características antropofágicas. Evocamos esse trecho de nosso trabalho, pra lembrar que o Modernismo, chegando no Brasil no início do século, integra parte das iniciativas latino-americanas de definição das identidades locais. Por isso mesmo, acaba não sendo coincidência a utilização do modernismo no Brasil e, mais tarde, do Neobarroco como forma para a produção artística. É como se o barroco – o primeiro, o mesmo de Gregório de Matos – fosse uma árvore frondosa que lança seus galhos ao longo da história da América Latina e deixa embriões que frutificam em tentativas e mais tentativas de definições identitárias.

Em paralelo ao Movimento Modernista inaugurado pela popular Semana de 1922, ocorreu, sob liderança de Gilberto Freyre, um evento de natureza regionalista, com presença de vários intelectuais da época e no qual foi lido o Manifesto Regionalista. O evento e o manifesto serviram de base para o que se chamou de Movimento Regionalista. Diferente do Modernismo, o Regionalismo⁶ pregava total despreendimento das influências estrangeiras e pregava um olhar focado apenas na cultura nacional, mais especificamente na cultura do interior do Nordeste.

Os seguidores desta corrente justificam a busca pela cultura do interior porque esta seria a fonte mais confiável da genuína cultura nacional. O interior, estando mais isolado pela falta de tecnologia e dificuldade de acesso, manteria a cultura intacta, distante das culturas estrangeiras e, sendo a cultura estrangeira a principal causa de degradação da cultura nacional, o interior nordestino – justamente por o Nordeste ser um reduto afastado do “progresso” – o ideal a ser alcançado para perpetuação da nossa verdadeira cultura e identidade.

Na segunda metade do século XX, em plena ditadura militar, o Tropicalismo reviveu os ideais modernistas com ainda mais vigor. Utilizando-se da tradução de elementos estrangeiros e nacionais lançou as bases para a produção cultural que temos até os dias de hoje. Apesar de ter nordestinos no núcleo base de sua idealização e execução – Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, só pra citar alguns – o Tropicalismo teve as regiões sul e sudeste, então principais eixos de desenvolvimento do Brasil, como vitrine para o resto do país e do mundo.

⁶ Devemos salientar que o regionalismo a que aqui nos referimos é o movimento de 1930, que, como ressaltamos foi liderado por Gilberto Freyre.

Ainda na segunda metade do século XX, especificamente no ano de 1970, o dramaturgo Ariano Suassuna iniciou no Nordeste o Movimento Armorial, que tinha como um de seus objetivos revigorar e perpetuar a genuína cultura nacional. Assim como o Movimento Regionalista, o Armorial em sua base ideológica renega qualquer influência estrangeira.

É interessante observar como estes dois movimentos se aproximam à primeira vista dos movimentos do início do século, o Tropicalismo mais para o Modernismo e o Armorial mais para o Regionalismo, sendo que o que os diferencia são os mesmos elementos essenciais: aproveitamento ou total desprendimento da influência estrangeira contemporânea.

No Armorial é bem clara a existência de um elemento cultural estrangeiro: o barroco ibérico. Segundo o próprio idealizador do Movimento Armorial, Ariano Suassuna, tal fato ocorre porque é o barroco a base para as principais manifestações de cultura popular que encontramos. Este estilo seria o gene principal de nossa genuína cultura, pois é a partir dele e o recriando que a arte popular se manifesta.

Até onde nos foi possível averiguar, nos trabalhos e colunas publicadas por Suassuna não há referência clara aos idealizadores do que comentamos até agora como neobarroco. Entretanto, as circunstâncias temporais e os motivos são tão coincidentes que fica fácil acreditar numa vinculação intencional ou ao menos numa influência no pensamento do escritor paraibano das ideias desse movimento estabelecido na América Latina. Para comprovarmos isso, basta observarmos dois fatores: a) a preocupação do Armorial é essencialmente com a identidade cultural brasileira e b) o Armorial acontece algumas décadas após a difusão das ideias de Sarduy.

Como temos observado até aqui, o barroco é uma influência artística que vem permeando toda a produção cultural brasileira ao longo dos séculos. Quando se busca uma definição identitária para o país, é muito comum encontrarmos características desse estilo – mesmo que inconscientemente – que apontem para uma possibilidade real de definição. Assim aconteceu com os primeiros pensadores sociais, que vimos com base no trabalho de Ortiz (2006), assim aconteceu com o pensamento e a estrutura adotada por Freyre, e assim se repetiu no Modernismo, no Regionalismo, no Tropicalismo e no Armorial. No caso deste último, de uma forma ainda mais clara que nos outros, já que o barroco nele é apontado claramente como o gene da cultura brasileira.

1.3. Movimento Armorial: a atualização nordestina do neobarroco

Conforme vimos no primeiro ponto deste capítulo, o neobarroco instaura na América Latina a noção da união de contrários, algo necessário para a definição identitária de povos que possuem tantas diferenças dentro de suas comunidades. Desta forma, o poder de síntese e de união dos contrários instaura uma união das diferenças, que entrega ao continente uma identidade cultural e artística há tanto tempo buscada.

Claramente filiado ao barroco ibérico – mas não explicitamente ao neobarroco de Sarduí – o escritor paraibano Ariano Suassuna coloca como um dos núcleos emblemáticos do Movimento Armorial a noção de que o povo brasileiro é miscigenado em essência, uma ideia que o escritor já vinha amadurecendo há tempos, como pregam alguns dos estudiosos de sua obra, a exemplo de Newton Junior (1999), e como podemos perceber na sua tese de livre-docência (SUASSUNA, 1976).

Apesar de sempre fazer questão de declarar abertamente o seu distanciamento da ideologia freyriana – principalmente no tocante à opinião acerca do sertanejo enquanto típico brasileiro – a tese de Suassuna também parte do princípio cultural adotado por Freyre e vê na mestiçagem a grande vantagem do povo brasileiro. Assim como também acontece em *Casa Grande*, o autor da *Pedra do Reino* (SUASSUNA, 2007) adota em sua obra uma postura que visa demonstrar o quanto é vantajoso para os “povos castanhos” a união de contrários, a miscigenação.

O contraditório do pensamento de Suassuna, bem como do próprio Freyre, é enxergar na influência estrangeira moderna um mal, e apenas na influência estrangeira do passado algo valoroso. Para ambos, a formação da identidade nacional é vista não como processo constante, mas como um resultado findo que deve ser conservado a qualquer custo. A entrada do elemento estrangeiro “modernizante” seria um deturpador da nossa identidade e, portanto, um mal a ser evitado.

Logo no início de seu trabalho, Suassuna (1976) se ocupa de definir características para diversos povos. As definições do autor paraibano são limitadas e passíveis de questionamento, principalmente porque, adotando um ângulo culturalista, o autor ignora o quanto estes conceitos sobre cada povo estão permeados de estereótipos construídos ao longo de séculos por historiadores, artistas e pensadores. Nos diz Suassuna, que os povos castanhos e insulares são ao mesmo tempo apolíneos e dionisíacos, solares e noturnos, numa síntese entre opostos que nos lembra de imediato a premissa barroca. O autor ainda complementa afirmando que, diferente dos povos

frios do norte da Europa, os povos castanhos são mais dançarinos e musicais do que reflexivos. O autor ressalta que o fato de serem esses povos mais dançarinos e musicais do que reflexivos não significa necessariamente uma desvantagem. Citando Nietzsche, a quem ele chama de um castanho nascido entre os povos frios, esclarece que o excesso de razão muitas vezes prejudica o progresso, bem como classifica os povos castanhos como mais performáticos, capazes de se expressar mais pela performance do que pelo isolamento.

Ao definir os povos castanhos, que seriam povos essencialmente misturados advindos no norte da África e da península ibérica, Suassuna (1976) prossegue afirmando que mais castanho ainda se tornou o povo brasileiro que à mistura dos já castanhos portugueses foram acrescentados os elementos negros e indígenas.

O autor então tenta sintetizar o povo brasileiro em poucas palavras:

[...] reduzindo essas características mais marcantes do Povo brasileiro a uma só, que resume todas: trata-se, a meu ver, da união de contrários, da tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de opostos (SUASSUNA, 1976, p. 4).

Ora, nada mais apropriado para os ideais barrocos do que um povo que tem como principal característica a miscigenação. Suassuna (1976) percebe isso e logo em seguida comenta que o barroco “é [...] um estilo contraditório e totalizante, por ser a primeira manifestação romântica de dissolução do Clássico” (SUASSUNA, 1976, p.7).

Essa noção de “dissolução do Clássico”, como coloca o autor, condiz perfeitamente com aquilo que já vimos no tópico anterior deste capítulo. Quando o neobarroco começa a tomar forma enquanto estilo próprio da expressão artística latino-americana, é justamente essa noção de “dissolução do clássico” que os intelectuais da época pretendiam. Afinal, estando a América Latina à margem do mundo artístico – então centrado na Europa – restava apenas destruir o clássico instituído para instaurar a sua própria ordem.

O autor paraibano sabe da margem em que se encontra o Brasil dentro do cenário global e sabe mais ainda da situação marginal da cultura nordestina dentro dessa margem que já é o nosso país. Por isso, ele lança mão do barroco, assim como fizeram os artistas latino-americanos, na tentativa de desconstruir a visão instaurada, de romper a visão clássica de que a cultura de valor sempre vem de fora, para estabelecer no sertão as verdadeiras raízes da cultura brasileira, e, para além disso, estabelecer esta cultura

enquanto dotada de valores e atributos universais que também estão presentes nas mais elogiadas obras da cultura mundial.

Suassuna não se mede publicamente em tecer elogios ao barroco e evidenciar a influência deste estilo na sua obra como um todo e também nas proposições artísticas do próprio Movimento Armorial. Em texto sobre a arte popular brasileira (SUASSUNA, 2008a), comenta:

O Barroco, com sua capacidade “dialética” de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita. Surgem, então, os romances em verso de Góngora ou as novelas picarescas como o Lazarilho de Tormes. [...]

No caso do Brasil, a situação é muito semelhante. A causa principal da discriminação, aqui, é o encontro cultural que nossa formação propiciou, com a cultura europeia dominando entre os Senhores e com a negra e a indígena formando a base da cultura do Povo. É verdade que imediatamente o nosso Povo começa a recriar e reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço [...] (SUASSUNA, 2008a, p.153-154).

No trecho citado podemos perceber toda a importância que o autor vê no barroco e sua justificativa enquanto elemento essencial daquilo que ele chama de “cultura popular brasileira”. O próprio escritor paraibano fala do poder sintetizante de contrários do povo brasileiro, que de um modo até “natural” começa a “recriar” e “reinterpretar” o estilo artístico europeu a seus moldes.

Neste ponto, podemos trabalhar com clareza a aproximação de dois conceitos que estamos trabalhando: barroco e mestiçagem, ambos complementares, principalmente no Brasil. Aqui também conseguimos entender porque não há uma filiação clara de Suassuna ao movimento neobarroco. Para este autor, o barroco já foi reinventado dentro das raízes da cultura popular brasileira, assim, ele nega (ou sequer nota) a influência “acadêmica” produzida pelos artistas e intelectuais latino-americanos na segunda metade do século XX.

Prosseguindo no já citado texto, Suassuna continua com uma série de comparações a autores clássicos da literatura com elementos da cultura popular, como, por exemplo, Gil Vicente e o Bumba-meu-boi. O autor no fim desse seu ensaio se refere à peculiaridade da arte popular e a define:

A cultura popular é feita pelo Povo, pelo “quarto-Estado”, aqui identificado com os analfabetos ou semi-analfabetos. É o conjunto dos espetáculos como o Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos

estandartes de cavalladas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização europeia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular (SUASSUNA, 2008a, p. 156).

A partir dessas considerações, abrimos espaço para a introdução de um aspecto fundamental de sua obra: o Movimento Armorial. Conforme percebemos no trecho anterior, Suassuna define a cultura popular essencialmente como um “produto do Povo”, o “quarto-Estado”, que, segundo o próprio, seria constituído essencialmente por analfabetos ou semi-analfabetos, ou seja, pessoas com pouca escolaridade.

Como já afirmamos em outro ponto deste capítulo, a premissa base de Suassuna e de tantos outros pensadores que o precederam ou a ele se filiaram é de que a genuína cultura brasileira é a cultura popular. Evidente que dentro desta definição de cultura popular, mesmo seguindo o conceito passado pelo próprio Suassuna, não se enquadra outras produções do “Povo” que possua alguma influência de elementos de culturas estrangeiras. Para ser a genuína cultura popular, a única influência estrangeira aceitável é a vinda com portugueses e espanhóis na época da colonização.

Assim sendo, e ainda segundo a ótica do Movimento Armorial, dentro do nicho da cultura popular, uma cultura que está ainda mais próxima da verdadeira e genuína cultura nacional é a cultura sertaneja. Como já dissemos, justamente por ser o sertão uma parte “isolada” do país, distante do avanço tecnológico e, quase que por consequência, das influências estrangeiras. Vale lembrar que Suassuna é assumidamente contra o avanço tecnológico e continua, até hoje, a produzir sua obra toda à mão, sem uso sequer de máquina de datilografar.

Com essa noção de cultura popular enquanto o elemento essencial da cultura nacional brasileira, Suassuna empreende a partir de 1970 o chamado Movimento Armorial, que em termos simples podemos dizer que se pretende uma revitalização da cultura popular por vias eruditas ou uma apropriação clássica da cultura popular.

O Movimento Armorial teve início oficialmente em 18 de outubro de 1970, na cidade de Recife (PE), conforme nos mostra Newton Júnior (1999). De acordo com o estudioso, o movimento foi lançado com um concerto da Orquestra Armorial de Câmera e uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas.

Na época de lançamento, pouca atenção foi dada ao Movimento pela imprensa em geral. Apenas um ano após o seu lançamento é que o resto do país e até mesmo do Nordeste começa a tomar conhecimento do Movimento Armorial, tudo devido a uma série de excursões que o próprio Suassuna passou a fazer com a Orquestra Armorial a

fim de divulgar a produção artística dos que a ele aderiram, eram as chamadas “aulas-espetáculo”.

Podemos dizer que o sucesso da excursão representou o lançamento, em nível nacional, do Movimento Armorial. A partir dela, de fato, o Movimento começou a ser conhecido e divulgado para além das fronteiras do que Suassuna considera o “coração do Nordeste” – Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte (NEWTON JÚNIOR, 1999, p.85-86).

Para definir o movimento, sua premissa básica e seus ideais, devemos pensar primeiro no porquê do nome “Armorial”. Pra entender, citemos mais uma vez Newton Júnior (1999, p. 86-87)

“Armorial”, em nosso idioma, era somente substantivo: livro onde vêm registrados os brasões – uma palavra ligada à heráldica, portanto. Ariano Suassuna, idealizador do Movimento, passou a emprega-la também como adjetivo. Criou, assim, um neologismo para identificar a arte que defendia e defende, uma arte erudita que, baseada no popular é tão nacional quanto a arte popular, elevando-se à importância desta e conseguindo manter, com ela, uma unidade fundamental para combater o processo de vulgarização e descaracterização pelo qual vem passando a cultura brasileira.

Ou seja, o Movimento Armorial é formulado por Suassuna com o intuito essencial de manter viva a cultura nacional diante do “processo de vulgarização e descaracterização pelo qual vem passando a cultura brasileira”. Para isso, os artistas armoriais se munem da produção popular e a recriam dentro dos moldes eruditos, dando a essa nova produção uma importância e validade identitária tão genuína quanto a própria cultura popular.

É nesse ponto que Suassuna recebe as mais negativas críticas ao seu pensamento. Defensor da cultura popular nordestina, Suassuna vê toda influência externa contemporânea como sendo uma “vulgarização”. É uma posição radical, que estabelece como ideal a ser seguido apenas uma arte clássica, que funciona muito bem dentro da história da arte, mas não tem muito sentido em um mundo modernizado e tecnológico como o que vivemos nos século XX e continuamos ainda mais a viver no século XXI.

Os modernistas entenderam a necessidade da simbiose de culturas e de suas vantagens, principalmente Oswald de Andrade, assim como entenderam ainda mais os Tropicalistas, que levaram ao extremo a mistura entre os elementos culturais mais diversos.

Porém, Suassuna se mantém como um Rei, o mesmo Rei degolado de sua obra, *A Pedra do Reino*, tentando defender seu castelo diante das invasões bárbaras. Há em Suassuna o mesmo espírito saudosista que encontramos em Gilberto Freyre. Este via nas antigas casas-grandes e senzalas uma época gloriosa a que ele não tinha mais acesso porque já estava em vias de extinção. Já o escritor paraibano, membro de uma das mais poderosas famílias da Paraíba, vê ainda criança o poder de sua família se esvaír diante das investidas de políticos “progressistas”. Perseguidos, seus familiares fogem para Pernambuco, seu pai é assassinado e fica em Suassuna uma necessidade de reviver um passado que durou pouco demais para tê-lo satisfeito e que acabou rápido o suficiente para deixar o desejo de revitalização desse passado. Nesse desejo saudoso, o progresso, a produção cultural que vem com ele e as inovações tecnológicas são os inimigos a serem combatidos, justamente porque é esse progresso que destrói as possibilidades de revitalização e manutenção do passado idealizado.

O Movimento Armorial é em si uma tentativa de revitalização de um passado. Sabemos que a cultura é um elemento dinâmico e que formas artísticas vêm e vão de acordo com as necessidades da época. Entretanto, isso não significa que o Armorial seja um equívoco, muito pelo contrário. Junto com outras produções da sua época ele também atendeu uma necessidade e teve seu papel dentro da cultura contemporânea nacional.

O músico e compositor Chico Science, muito conhecido nos anos 1990 pela ampla divulgação a nível nacional do movimento conhecido como “Manguebeat” reconheceu várias vezes sua filiação aos apontamentos armoriais, como diz o próprio Suassuna em entrevista contida na edição do Cadernos de Literatura (SUASSUNA, 2000) a ele dedicado. Nesta mesma entrevista, Suassuna afirma que não concordava com Science na valorização de elementos da cultura estrangeira que o escritor paraibano classifica enquanto “lixo cultural”, como o rock.

Diferente do que aconteceu nos movimentos de vanguarda, no Armorial não tivemos um manifesto.

Quando se fala em um “movimento”, pensa-se, logo, em um grupo de intelectuais reunidos para escrever um manifesto, para então, a partir daí, surgirem obras que expressem friamente as reflexões teóricas do grupo. Nada disso pode ser vinculado ao Armorial. Primeiro porque, neste caso, a arte armorial precedeu o próprio Movimento. De fato, muito antes do lançamento oficial do Movimento, vários artistas, intuitivamente ou não, já trilhavam o caminho que mais tarde seria anunciado como bandeira do Armorial [...] (NEWTON JUNIOR, 1999, p.88).

Como vemos no trecho citado, a ideia era que o Armorial agregasse os artistas que já mantinham essa orientação em comum sem ser necessário a exposição de um manifesto ou elaboração de uma espécie de “manual” a ser seguido.

Entretanto, apesar da inexistência de um Manual e de um manifesto, várias concepções de arte guiam o trabalho daqueles artistas que se agregam ao Movimento. Apenas em 1974 é que Suassuna publica uma coletânea de suas colunas publicadas no “Jornal da Semana”, na qual falava sobre os ideais armoriais. Em essência, a arte armorial é de base popular, porque, para seus seguidores, é o popular a base do nacional. Newton Junior (1999) nos fala da problemática em se aliar popular à nacional diante da visão de que esta é uma postura retrógrada e esclarece que, para Suassuna, a questão da arte popular e da arte erudita é típica de culturas constituídas por povos que dominam outros. A arte popular, no caso do Brasil, identifica-se com aqueles elementos do nosso povo “mantidos, de qualquer forma, desde o século XVI, à margem da cultura oficial. São os descendentes mais escuros de ibéricos pobres, negros e índios” (SUASSUNA, 1986 apud NEWTON JUNIOR, 1999, p.101-102).

Definir uma arte como erudita ou popular não é atribuir qualidade, mas sim distinguir diferentes categorias. Da mesma maneira, filiar-se a uma ou a outra não é questão de escolha, mas de formação. “Um determinado artista que tenha formação erudita não poderá, mesmo que queira, fazer arte popular. O que ele pode fazer é ligar-se de alguma maneira ao popular, em busca de uma unidade nacional” (NEWTON JUNIOR, 1999, p. 104).

Nesses termos, havemos de considerar a coerência do escritor paraibano em definir aqueles que participam de seu movimento. Os artistas armoriais não produzem arte popular, mas sim se utilizam desse tipo de arte para produzir algo nos moldes acadêmicos. O próprio Suassuna faz questão de não ser classificado enquanto “escritor popular”, afinal, ele em sua posição de ex-professor universitário e fomentador cultural que tantas vezes ocupou importantes cargos públicos em Pernambuco está longe de ser um semi-analfabeto, premissa básica, segundo o próprio, para a produção de “cultura popular”.

O Movimento Armorial possui pelo menos três fases bem definidas e que condizem com a forma que ele foi assumindo ao longo do tempo. Assim que surgiu, por querer agregar um número cada vez maior de artistas, o Movimento acabou assumindo muitas incoerências e até desvios. Essa, de 1970 a 1975, Suassuna chamou de *experimental* (NEWTON JUNIOR, 1999). Nesse período, houve a adesão de muitos

artistas ao Movimento, muitos dos quais não possuíam tanta qualidade artística, mas que mesmo assim eram muito bem recebidos pelo idealizador e tinham seus trabalhos divulgados. Em citação trazida por Newton Júnior (1999, p. 92), Suassuna explica:

[...] na primeira fase, eu tive que começar várias coisas de qualquer maneira, fechando deliberadamente os olhos para certos adesismos, improvisações, artificialismos e equívocos, algumas vezes graves. [...] Bastaria o aparecimento de Antônio José Madureira, do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal Brasileira para justificar todo o resto do trabalho. Não esquecer, por outro lado, que Gilvan Samico prestigiou o movimento, que se engrandeceu com seu nome, respeitado por todo mundo. O tempo vai depurando tudo: uns, deixam o Movimento porque, de fato, nunca se interessaram verdadeiramente pela Cultura brasileira; outros porque, mais sensíveis às modas e às críticas, resolveram tomar outros caminhos; outros porque têm o temperamento mais solitário, e assim por diante.

A segunda fase do movimento, denominada Romançal (de 1975 a 1981), é considerada a mais madura, tendo na Orquestra Romançal e no Balé Armorial os grandes expoentes da produção. Na terceira, a Arraial, iniciada a partir dos anos 1990, há uma influência dos folguedos e festas populares na obra de todos os artistas integrantes.

Hoje o Movimento Armorial tem no artista Antônio Nóbrega e na figura do próprio Suassuna seus maiores expoentes. Apenas para termos uma ideia, um site da web que agrega vídeos mandado por usuários – o Youtube – possui inúmeros vídeos protagonizados pelo idealizador do Movimento Armorial em inúmeras aulas-espetáculo. Uma doce ironia, já que é justamente a tecnologia, tão criticada pelo autor paraibano, que ajuda na difusão de seus ideais.

Ao longo deste capítulo vimos as características do barroco, seu ressurgimento no século XX, seus principais pensadores e idealizadores, bem como suas diversas apropriações – seja de forma explícita ou não – no Brasil e na América Latina. Suassuna, enquanto autor comprometido com a revitalização da cultura popular (ou genuinamente brasileira) também se filia ao neobarroco, mesmo sem citar essa filiação, ao estabelecer o barroco como uma essência da cultura popular que ele propõe revitalizar.

A filiação ao neobarroco corresponde no pensamento de Suassuna com a sua concepção do povo brasileiro enquanto uma “raça castanha”, ou seja, dotada de características mestiças próximas ao estabelecido por Freyre. Um povo que mantém elementos das mais diversas culturas, reunindo em um todo partes que muitas vezes são

antagônicas, mas que não prejudicam a hegemonia geral, assim como acontece com o próprio barroco, estilo dos paradoxos por essência.

Para promover o ideal barroco nas artes e na cultura brasileira em geral, Suassuna torna-se o grande fomentador do Movimento Armorial, que se propõe a fazer releituras da cultura popular por meios clássicos. Tal movimento, apesar de controverso, deixou suas marcas na cultura brasileira em geral e marcou fortemente principalmente a produção literária de Suassuna, como acontece com a obra que nos propomos analisar: *O Romance da Pedra do Reino*.

No capítulo seguinte, pretendemos iniciar a análise da obra, *A Pedra do Reino*, à luz essencialmente do neobarroco e do diálogo desta vertente artística com o Movimento Armorial. Entendendo os paradoxos, a parodização e a carnavalização, acreditamos que poderemos entender também a essência da própria obra de Suassuna, o que nos levará, conseqüentemente, a entender a concepção do autor a respeito da identidade nacional.

Antes de prosseguirmos, devemos salientar que haverá em nossa análise um afinilamento desse conceito identitário. Apesar de sempre se referir a identidade nacional, sabemos e entendemos que é da identidade nordestina que Suassuna está falando. Assim, sempre vamos nos referir a identidade nordestina em nossa análise, muito embora dentro do próprio livro seja a identidade brasileira que seja trabalhada e reforçada. Como já ressaltamos ao longo deste capítulo, o Brasil – tanto por suas dimensões continentais, como por seu complexo processo de formação – é formado por inúmeros povos que clama, com direito, cada um a sua própria identidade. Dizer que a representação tipicamente nordestina de *A Pedra do Reino* é um exemplo da identidade nacional como um todo, é um reducionismo que Suassuna comete e nós não precisamos repetir.

FOLHETO II

O caso de Quaderna, sua obra e a representação da identidade

A partir deste ponto de nosso trabalho, iniciaremos a análise propriamente dita. Destacando trechos e elementos da obra, pretendemos evidenciar os traços constitutivos da identidade nacional presente no livro e o quanto esta identidade corresponde aos ideais ou características da estética barroca.

Investigar um romance como a *Pedra do Reino* não é uma tarefa fácil, tanto pela sua extensão quanto pela variedade de elementos. Para guiar nossa investigação precisamos de um ponto concreto ao qual poderemos nos prender e dele extrair o máximo possível de elementos passíveis de investigação. A escolha de um único ponto se justifica por preferirmos levantar elementos coerentes, inter-relacionados, que passem em si uma vista ampla da homogeneidade da obra de Suassuna.

Quaderna é o grande foco da obra e é em torno dele que ela é construída. Conforme veremos, cada detalhe do romance é tecido em volta de seu narrador e sua trajetória identitária. Por isso, torna-se quase impossível fugir da escolha de Quaderna como o pilar de nossa análise. Quando colocamos seu narrador no foco da investigação, a obra do escritor paraibano funciona como um “romance de formação”. A vida deste personagem, suas ideias e motivações são temas recorrentes em toda a narrativa. Percebemos ao longo do romance a formação da identidade desse personagem e, mais que isso, como essa identidade é uma representação em microescala da identidade nordestina defendida por Suassuna e que tem na filiação ao barroco nossa hipótese de trabalho. Assim, sempre que estivermos falando de Quaderna é também do nacional que estamos falando. Ao passo que formos analisando este personagem, vamos também evidenciar o quanto esta relação que propomos é pertinente, afinal, é o próprio personagem que tantas vezes se coloca como o genuíno brasileiro ao longo de narração.

Neste capítulo optamos pela divisão em dois aspectos: o primeiro tratando do romance em sua estrutura e o segundo mais focado em Quaderna, do qual iremos extrair boa parte do conteúdo de nossa argumentação.

2.1 O romance e sua estrutura

O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta é o primeiro romance escrito por Ariano Suassuna a ser publicado. Datada de 1971, um ano após o lançamento do Movimento Armorial, esta é a sua obra mais extensa. *O Romance d'A Pedra do Reino* é uma obra ficcional, ambientada no sertão paraibano, mais especificamente em Taperoá e região fronteira entre Paraíba e Pernambuco. Apesar de tratar-se de uma ficção, a obra traz em seu mote narrativo fatos conhecidos da história brasileira. O personagem principal e narrador da obra é – ou ao menos assim se proclama – bisneto da principal figura envolvida no, assim chamado, massacre da Pedra Bonita. Segundo relatos do próprio personagem, o seu avô teria escapado ainda bebê, após nascer no exato momento em que sua mãe foi degolada pelo “Rei da Pedra Bonita”, que por sua vez era pai deste e bisavô do personagem-narrador.

Seu avô cresceu sob os cuidados de um padre, que suprimiu o sobrenome “Ferreira” – mais conhecido quando o assunto era o massacre na pedra – e registrou o menino apenas com o sobrenome de Quaderna, muito menos conhecido que o primeiro. Para completar toda a “herança real” do personagem, o pai deste – portanto, filho do bebê que teve o sobrenome “Ferreira” suprimido – casou-se com a irmã de um poderoso fazendeiro do sertão paraibano, Sebastião Garcia Barreto. Desse casamento nasceu, entre outros tantos irmãos, Pedro Dinis Ferreira Quaderna, o nosso narrador, que, sendo descendente dessas duas linhagens, se acha no direito de se proclamar herdeiro do verdadeiro trono do Brasil.

A princípio tudo pode parecer confuso e podemos acreditar que Quaderna é simplesmente um louco megalomaniaco, entretanto, o modo como o discurso narrativo é constituído nos ajuda a entender o personagem e até simpatizar com suas “nobres” causas. Toda a obra é focada em seu narrador, apesar desta por ele ser elaborada e ter como principal objetivo narrar uma aventura épica e inigualável que o consagraria como o gênio da raça – algo que será melhor compreendido apenas adiante, quando adentrarmos nestes pormenores. Vejamos como o livro está organizada estruturalmente e como se configura o próprio personagem principal na estrutura narrativa.

A Pedra do Reino é um livro robusto, de 754 páginas em sua nona edição, e composto por cinco “Livros”. Não devemos achar que esta divisão em livros seja algo próximo a algumas investidas contemporâneas de fragmentação da narrativa. O padrão narrativo permanece clássico e a mesma história segue ao longo dos cinco livros. O que

vai distinguir cada uma dessas divisões menores é apenas a temática abordada por cada uma dessas partes.

O Livro I é uma apresentação do personagem principal, com contextualização básica de sua condição atual – preso na cadeia pública de Taperoá. Após isso, temos boa parte desta parte dedicada à formação de Quaderna – sua infância e educação – os caminhos que o levaram a se entender enquanto membro de uma linhagem real e exploração da história de sua família paterna, os reis da Pedra do Reino. Aqui vemos o Quaderna menino procurando entender a desordem da sua família e se encantando pelos elementos da cultura popular que tanto venera.

O Livro II descreve a relação de Quaderna com seus professores – Samuel e Clemente – e sua ascendência materna, a filiação à família dos Garcia-Barreto. Neste “livro”, entendemos as aspirações “régias” de Quaderna e acompanhamos sua formação intelectual. Aqui começam a serem delineados os traços “ambíguos” de seu caráter, sempre caminhando entre a esquerda-extremista de Clemente e a direita-conservadora de Samuel.

No Livro III tem início o maior conflito da obra e o principal mote de progressão da narrativa: o inquérito ao qual Quaderna é submetido e que está relacionado à morte de seu tio e padrinho, Sebastião Garcia Barreto – morto a facadas enquanto estava trancado em uma torre a quem ninguém poderia ter acesso. O depoimento possui um tom de confissão ou até mesmo de sessão psicanalítica – se assim podemos dizer. Tal qual um paciente sendo analisado, Quaderna vai sendo interrogado de tal forma que começa a se “desdobrar”. Segundo a psicanálise, é justamente “aquilo que não queremos dizer” que mais importa (FINK, 1998). Além disso, apesar de reconhecermos em outras passagens da obra as “contradições” de Quaderna, é no depoimento ao corregedor que vemos o seu caráter “redondo”, conforme a conceituação de Forster (1985)⁷. Para o teórico, os personagens podem ser divididos em redondos e planos, os redondos sendo personagens “previsíveis”, de comportamento uniforme, enquanto os redondos são personagens que surpreendem o leitor pelo seu comportamento, aproximando-se, segundo o próprio Forster (1985), mais da natureza humana. Assim, Quaderna começa a dizer coisas “que não queria dizer”. Neste trecho da obra, o próprio

⁷ No original: “The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round. It has the incalculability of life about it—life within the pages of a book. And by using it sometimes alone, more often in combination with the other kind, the novelist achieves his task of acclimatization and harmonizes the human race with the other aspects of his work” (FORSTER, 1985, p. 78).

leitor é apresentado a uma face do personagem que – apesar de já conhecida – não tinha se mostrado de forma tão explícita e agressiva: o mentiroso.

O foco do inquérito, até então dedicado à chegada de Sinésio – filho de Sebastião Garcia Barreto e sobrinho-primo de Quaderna (porque era filho do padrinho com a irmã do narrador) – passa a ser o próprio Quaderna a partir do Livro IV. Deixamos de prestar atenção aos fatos que cercam a chegada do “rapaz do cavalo branco” e passamos a enxergar apenas os atos do narrador.

Neste “livro” o corregedor se ergue narrativamente como o grande antagonista do personagem-narrador e arranca destes fatos que o leitor sequer tinha consciência da existência. Esta parte da obra tem uma importância significativa por contribuir para a revelação da farsa narrativa de Quaderna e nos fazer mergulhar com mais intensidade em suas ambiguidades.

O Livro V intensifica as “revelações” do personagem e nos mostra melhor a faceta enganadora do narrador. Submerso em sua própria narrativa, Quaderna se desfaz de suas máscaras e revela para o corregedor fatos que até então tinha ocultado de todos, inclusive do leitor.

Como podemos perceber, apesar da pretensão de Quaderna ser a abordagem da saga dos filhos de seu padrinho após sua morte – o caso do “rei degolado” – é o próprio narrador que se torna o foco maior da narrativa. Assim, fica fácil entender porque escolhê-lo como nosso objeto de análise.

Ainda no plano estrutural, e além da divisão em “Livros”, *A Pedra do Reino* evidencia toda sua intertextualidade com a literatura popular ao adotar “Folhetos” ao invés de Capítulos. A respeito desta presença de elementos da cultura popular na obra, há trabalhos como o pioneiro estudo de Lind (1974) e a pesquisa de Moura (2002).

O trabalho de Lind (1974) se deteve a um levantamento quantitativo de folhetos presentes na obra do escritor paraibano. Como podemos ver no trecho a seguir:

Destes 37 romances, dois pertencem ao ciclo dos romances de amor [...], três aos romances de safadeza e putaria [...]. Ao ciclo dos cangaceiros e cavalarianos pertencem 12 romances [...]. Dos romances de espertezas o autor aproveitou apenas um, o do João Malasarte e o Português. O ciclo melhor representado, logo a seguir aos romances de cangaceiros e cavalarianos é o religioso e profético: Suassuna cita 8 destes romances religiosos [...]. 26 dos 37 romances são facilmente classificáveis. Os restantes 11 ou resistem a uma classificação fácil ou revelam-se como invenções do próprio cronista D. Pedro Dinis (LIND, 1974, p.36-37).

Já Moura (2002) realiza uma investigação sobre as relações estéticas que Suassuna estabelece entre seu romance e a arte popular nordestina.

A título de exemplo, podemos trazer aqui o momento em que a autora evidencia no título do romance suassuniano a influência (ou homenagem) aos folhetos de cordéis nordestinos. O título, como ressalta Moura (2002), é um título longo e descritivo. Traz em sua formação a definição da obra, Romance, e apresenta uma estrutura que, segundo a própria autora, pode ser uma referência a outros folhetos existentes: *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Para a estudiosa, que cita Lêda Ribeiro (apud Moura, 2002) para reforçar sua tese, o título pode ser uma paródia a folhetos como “O príncipe do barro branco e a princesa do reino do vai-não-torna”.

Ainda sobre estas relações estéticas e estruturais da obra, Moura (2002) nos evidencia o papel do epítome, um trecho inicial que serve de sinopse de toda a obra e que é muito comum na literatura de cordel. Eis aqui um trecho da epítome da *Pedra do Reino*.

Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heroicas nas serras do Sertão! Aparições assombráticas e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (SUASSUNA, 2007, p. 27).

Como já ressaltamos, a epítome é um elemento de presença constante na literatura de cordel, mas que não é tão presente na literatura tradicional. Assim, não há como negarmos a referência realizada por Suassuna ao inserir uma epítome em sua obra.

Prosseguindo em seu estudo, Moura (2002) ressalta que até mesmo os títulos dos folhetos do livro de Suassuna se aproximam a títulos de folhetos existentes no enorme acervo que compreende os cordéis publicados até a data da escritura da *Pedra do Reino*. Segundo a própria autora: “o parentesco se potencializa à medida que o autor de Pedra do Reino intitula alguns desses folhetos com o exato nome, paródia ou alusão de títulos de folhetos de cordel” (Moura, 2002, p. 35).

Outro item que está evidentemente relacionado à literatura popular é a parte gráfica da obra. Todo o romance é recheado por ilustrações feitas pelo próprio Suassuna e que seguem o estilo das xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos de cordel. Na *Pedra do Reino*, foi o próprio Suassuna que produziu as gravuras. No Cadernos de Literatura Brasileira dedicado a ele, o escritor paraibano explica (SUASSUNA, 2000, p. 29-30):

Com *A Pedra do Reino*, pela primeira vez, consegui reunir duas delas. Fiz as gravuras que aparecem no livro. Originalmente, eu tinha pensado em pedir as gravuras para o [Gilvan] Samico, mas ele estava viajando. Lembrei também que, se as gravuras fossem dele precisaria assinar “Samico”, e eu queria que elas aparecessem como sendo de autoria do personagem.

Percebemos com este trecho o quanto o escritor paraibano estava preocupado na completude ficcional de seu trabalho. Ele queria que cada aspecto presente na mesma se explicasse por si mesmo. Assim, apesar de não haver qualquer referência histórica, nada poderia ficar sem ser compreendido pelo leitor se este recorresse única e somente à *Pedra do Reino*. No romance, as gravuras são atribuídas ao irmão de Quaderna, Taparica, que, sendo gravador, faz os desenhos sob medida para o irmão. Para melhor ilustrar este ponto, trazemos logo a seguir uma gravura presente no romance:

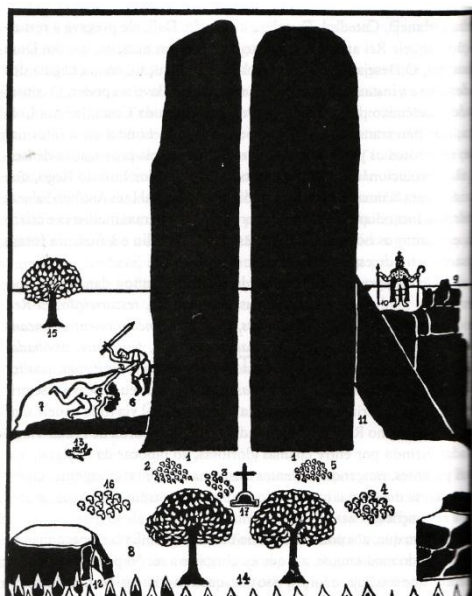


FIGURA 1: Gravura das Pedras do Reino (SUASSUNA, 2007, p. 70)

Em uma obra inteiramente dedicada ao Movimento Armorial e o seu idealizador, Idelette Muzart Fonseca dos Santos (SANTOS, 1999) classifica *A Pedra do Reino* como um dos textos mais representativos das “relações entre texto literário e imagem”

(SANTOS, 1999, p. 217). Nessa mesma obra a autora analisa a utilização de algumas gravuras:

O material iconográfico retém a atenção do leitor pelo número e dimensão – 26 gravuras, entre as quais 21 ocupam a página inteira, e sete vinhetas, reproduções reduzidas das gravuras, apresentadas fora do texto. A filiação à xilogravura dos folhetos é firmada em mais de uma ocasião e apresentada como exemplo pelo narrador (SANTOS, 1999, p. 17-18).

Interessa observar que a utilização das gravuras não se dá de forma gratuita e nem é aleatória. Cada uma delas tem uma coerência dentro da narrativa e ajudam na dinâmica do texto, contribuindo, conforme já dissemos, para manter a veracidade da obra à medida que a imagem dialoga com o texto e ambos se alimentam um do outro pra construção de sentidos e progressão narrativa. Além disso, as gravuras não são apenas referências à cultura popular como também recriam seus elementos:

A iconografia do *Romance d'A pedra do reino* reagrupa elementos diversos: o popular em primeiro lugar, através das bandeiras das festas e procissões religiosas, com suas cores brilhantes, cuidadosamente descritas pelo narrador, e reproduzidas em preto-e-branco; ou modelo poético, mas como objeto em si. A dimensão heráldica, tradicional nas descrições em linguagem codificada dos escudos e bandeiras, aparece “nordestinada” no caso das marcas de animais. O elemento astrológico e, finalmente, o tarô unem a simbólica e até mesmo o hermetismo da heráldica e da astrologia à imagem popular e familiar dos naipes do baralho (SANTOS, 1999, p. 218).

Além das imagens, também a poesia e até a música dos cantadores estão presentes no romance. Isso dota a obra do escritor paraibano de um caráter plural, realizando um diálogo intersemiótico entre as diferentes formas de arte na construção de sua prosa e fazendo com que cada um destas formas artísticas tornem ainda mais verdadeiro o universo ficcional que ele se propõe a construir. Sabemos das referências históricas presentes no romance, mas cada canto, cada poesia, cada gravura e cada fato estão tão bem arranjados e interrelacionados que a referência a uma realidade exterior à obra se torna dispensável. Somos direcionados o tempo todo pelo próprio narrador e esquecemos que o autor da obra é o paraibano Suassuna, passando a acreditar na materialidade de Quaderna. Isso porque não são apenas as palavras de Quaderna que nos guiam nessa crença, mas toda a estrutura do livro. Desde seu desenho em “livros

menores”, passando pela divisão em folhetos, pelos títulos e até pelas gravuras inseridas ao longo da narrativa e sempre referenciadas pelo seu autor fictício.

Conforme já anunciamos e tentamos demonstrar, é Quaderna o principal pilar narrativo em torno do qual toda a trama se desenrola. O próprio personagem traz em sua constituição mais essenciais traços de personalidade que correspondem aquilo que estamos averiguando neste trabalho: a natureza barroca da obra enquanto determinante da nordestinidade, e isso é o que tentaremos compreender nos pontos seguintes.

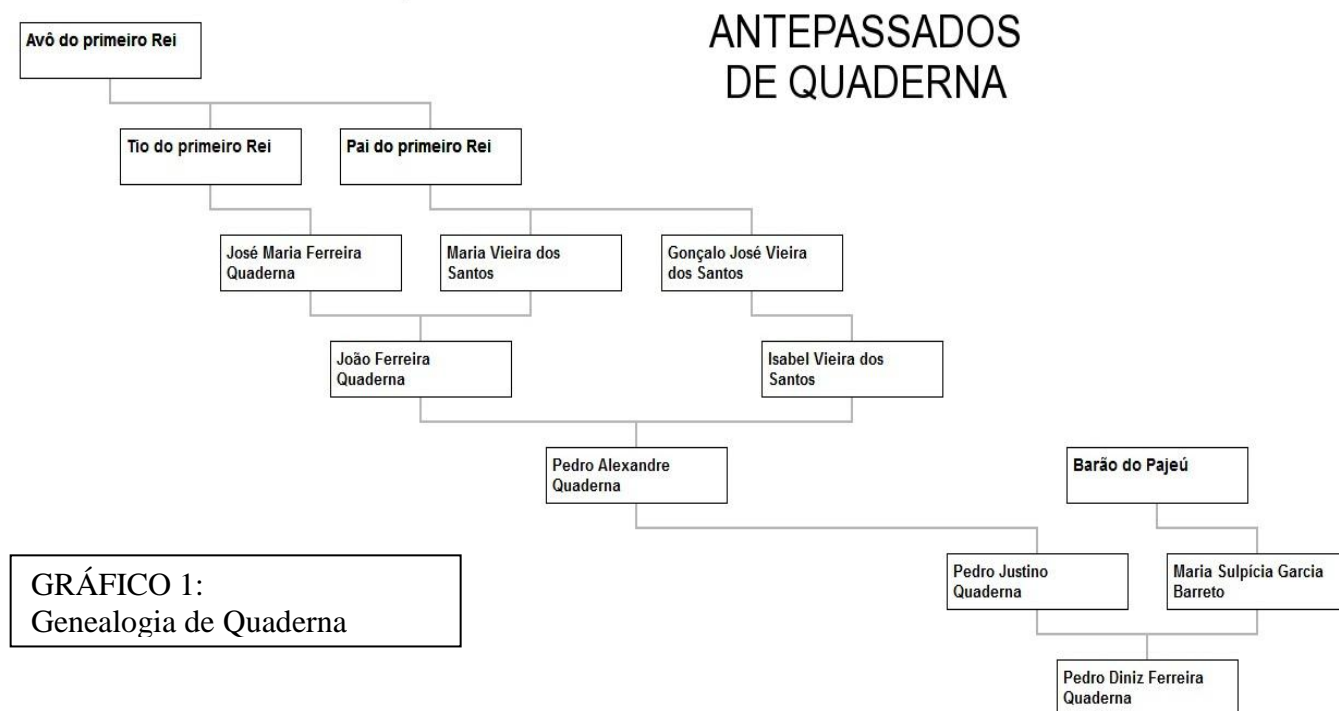
2.2. As faces de Quaderna

2.2.1 *Quaderna, o Rei*

É impossível falarmos de Quaderna sem evidenciarmos sua linhagem e seus antepassados. Isso é tão forte na constituição de Pedro Dinis Ferreira Quaderna que o próprio assim se define:

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 Católica-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil (SUASSUNA, 2007, p. 33).

Por isso mesmo, acreditamos que investigar as relações genealógicas deste personagem seja a melhor opção para o início de nosso trajeto. Afinal, antes de qualquer outra característica, ele é um Garcia-Barreto e descendente direto dos “Reis” de Pedra Bonita.



Quaderna separa a história de sua família pelos “Impérios” de seus antepassados. Tal classificação está muito bem delimitada entre as páginas 68 e 83, que correspondem aos folhetos VI, VII, VIII, IX e X, nos quais temos a descrição do processo de formação de cada um dos impérios, do Primeiro ao Quinto.

O responsável pela inauguração da linhagem real da família de Quaderna foi Silvestre José dos Santos, na chamada “Serra do Rodeador”. Após a “queda” deste rei, “seu irmão, sua irmã e o marido desta [...] emigraram para o Sertão do Pajeú, fixando-se em terras daquela que seria, depois, a Serra do Reino” (SUASSUNA, 2007, p. 71).

O segundo império foi comandado por João Antônio Vieira dos Santos, filho de Gonçalo José Vieira dos Santos e, portanto, sobrinho do primeiro rei. O reinado deste termina com a imposição de sua “abdicação” por parte de um padre.

O terceiro rei a assumir a coroa dos Quaderna, foi João Ferreira Quaderna, filho de José Maria Ferreira-Quaderna, primo do primeiro rei, com a irmã deste, Maria Vieira dos Santos. João Ferreira foi o responsável pelo evento mais notável na história da realeza dos Quadernas, o massacre de Pedra Bonita. Casado com as duas irmãs de João Antônio, Josefa e Isabel, ele gerou com esta última Pedro Alexandre Quaderna, avô de Quaderna que nasce durante o massacre e é encontrado por um vaqueiro dias depois.

Após a morte de João Ferreira, durante a onda de sacrifícios que banhou Pedra Bonita de sangue, Pedro Antônio – irmão de João Antônio Vieira dos Santos, o segundo rei – assume a coroa, dando início ao mais curto dos impérios, o Quarto.

O Quinto Império é o do próprio Quaderna, bisneto de João Ferreira, neto de Pedro Alexandre e filho de Justino Quaderna com Maria Sulpícia Garcia-Barreto, filha bastarda do barão de Pajeú e irmã de Pedro Sebastião Garcia-Barreto.

Como a sua mãe, Maria Sulpícia, era, mesmo que bastarda, filha de um grande barão sertanejo, Quaderna se considera descendente das duas mais nobres famílias existentes: os Quadernas, reis soberanos da Pedra do Reino; e os Garcia-Barreto, barões soberanos do Pajeú.

Ao entendermos a genealogia de Quaderna, temos um primeiro traço de síntese de contrários que justifica o estudo da genealogia ao passo que nos encoraja ainda mais na adoção deste personagem como o nosso principal foco de análise. Sendo Quaderna descendente dos Garcia-Barreto e também dos reis de Pedra Bonita, ele traz em sua linhagem duas vertentes completamente opostas das famílias sertanejas. Os Quaderna representando os pobres e os Garcia-Barreto representando os ricos.

Como não poderia deixar de ser diferente, a aceitação de sua linhagem imperial passou por dois extremos. A princípio envergonhando-se desse passado “negro” de sua família, e depois aceitando de uma vez por todas a sua herança e se proclamando sucessor do trono.

A princípio, a história de minha família era para nós, Ferreira-Quadernas, uma espécie de estigma vergonhoso e de mancha indelével do nosso sangue. E não era para menos, quando somente meu bisavô, El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, no espaço de três dias, mandou degolar 53 pessoas [...].

Fiquei, assim, apavorado e fulminado, por descender do sangue ferreiral-e-quadernesco, carregado com tantos crimes! Só depois, aos poucos, unindo aqui e ali uma ou outra idéia que Samuel, Clemente e outros me forneciam, é que fui entendendo melhor as coisas e descobrindo que podia, mesmo, transformar em motivo de honras, monarquias e cavalarias gloriosas, aquilo que meu Pai escondia como mancha e estigma do sangue real dos Quadernas (SUASSUNA, 2007, p. 63-64).

Devemos notar que, mesmo após reconhecer as qualidades em ser um descendente dos Ferreiras de Pedra Bonita, Quaderna ainda se reserva em revelar sua descendência régia. Como exemplo, trazemos aqui o trecho em que o personagem, ao depor para o Corregedor, deixa escapar a expressão “meu Trono” (SUASSUNA, 2007, p. 394) e logo em seguida se lamenta:

Ave Maria! No meu orgulho, eu tinha ido de novo muito longe! Estava arriscando a cabeça, porque se aquele implacável Corregedor

descobrisse meu sangue real paterno eu estaria perdido! Então tergiversei [...] (SUASSUNA, 2007, p. 394).

Essa opção de ocultar a sua linhagem e sua herança não é gratuita. Ele sabe dos prováveis perigos em se anunciar enquanto Rei absoluto e por isso se reserva. Apesar de por vezes parecer deslocado, preso a um tempo de reis e castelos que não existe mais e que faz questão de reconstruir, o personagem tem consciência dos perigos que rondam o poder e do tempo em que vive. Quaderna é, também, um intelectual.

2.2.2 *Quaderna, o Intelectual*

De linhagem nobre, descendente dos reis de Pedra Bonita e do poderoso Barão do Pajeú, Quaderna é uma figura atípica para a região em que nasceu e cresceu. Sem o porte físico nem a aptidão necessária para ser um bom vaqueiro, um bom caçador ou até mesmo um bom valente, ele recorre à cultura, tanto clássica quanto popular, como seu refúgio e sua maior arma.

A maior fraqueza de Quaderna é algo que, a princípio, seria imperdoável num herdeiro de trono: a covardia. Formado e inspirado pelas histórias de cavalaria medievais, histórias de guerreiros destemidos que enfrentavam a morte em nome de seu reino e seus ideais, Quaderna sabe que essa é a sua maior desgraça, mas também sabe como contorná-la. Primeiramente, ele forja para si uma imagem diferente da real, um personagem, utilizando-se dos elementos que tem ao alcance das mãos.

Era, para mim, não tanto uma arma, mas um dos elementos através dos quais eu tentava preservar para mim, para Tia Filipa e para o Povo sertanejo, a imagem cavaleira que me forjara. Eu podia ser, apenas, um Poeta covarde, um Decifrador pacífico de charadas, um ex-seminarista e Escrivão de gabinete. Mas, graças a meu cavalo de nome heroico, a meu rifle e à minha gloriosa espingarda “Vinte e Oito”, podia reivindicar o título de Cavaleiro, soldado e caçador (SUASSUNA, 2007, p. 123).

Desde a infância, Quaderna aprendeu a forjar sua imagem de guerreiro, principalmente para sua Tia Filipa, a mesma citada no trecho anterior. Para ele, demonstrar sua fraqueza diante desta tia era deixar que logo ela, mulher, fosse mais valente que ele próprio. Assim, ele se enchia de valentia e, mesmo com as pernas bambas, fazia pose de valente sempre que era necessário mostrar-se para a matriarca.

Porém, como o papel de guerreiro e caçador era apenas um embuste, para chegar aos seus objetivos imperiais e se consagrar Rei de direito Quaderna sabia que precisava buscar alguma outra virtude.

Ainda nas suas “infâncias” – como o próprio Suassuna (SUASSUNA, 2000) classifica o “Livro I” – Quaderna passa a ter contato com o universo do saber acadêmico, por meio de seus professores, Samuel e Clemente.

Rodeado pela cultura popular nordestina, o personagem é – mais uma vez, diga-se de passagem – colocado na fronteira entre dois extremos. A genuína cultura popular, sem teorizações, apenas realizada, desfrutada e trazida até ele principalmente pela figura da sua tia Felipa; e o saber acadêmico, elitizado, teorizado e que repudia a cultura popular.

Sendo esse personagem “miscigenado”, Quaderna não opta nem pelo academicismo extremo, nem pela pura cultura popular. Bebendo um pouco de cada fonte, o personagem produz a sua própria ciência e justifica com ela a sua arte.

Apesar de toda a piada e galhofa que sofre por parte principalmente de seus professores, o narrador não se incomoda e por meio de tudo o que adquiriu nas passagens descritas no “Livro II” constrói uma teia argumentativa, ora baseada no saber popular, ora no conhecimento acadêmico, para fundamentar cada uma de suas ideias.

Mesmo sendo amante da cultura popular, daqueles que organizava cavalhadas e incentivava todo tipo de manifestação artística do povo, Quaderna sentia extrema necessidade de afirmação de si mesmo e de sua cultura no saber acadêmico. Ter o aval de um grande estudioso, ser reconhecido pela academia, era para Quaderna uma necessidade tão grave quanto o próprio amor pela arte popular.

Até mesmo sua narrativa está constantemente permeada por passagens de escritores e estudiosos, o que o personagem-narrador justifica:

Para narrar essa história, valer-me-ei o mais que possa das palavras de geniais escritores brasileiro, como o Comendador Francisco Benício das Chagas, o Doutor Pereira da Costa e o Doutor Antônio Áttico de Souza Leite, todos eles Acadêmicos ou consagrados e, portanto, indiscutíveis: assim, ninguém poderá dizer que estou mentindo por mania de grandeza e querendo sentar de novo um Ferreira-Quaderna, eu, no trono do Brasil, pretendido também – mas sem fundamento! – pelos impostores da Casa de Bragança (SUASSUNA, 2007, p. 63).

Abrindo neste ponto um parêntese que nos distanciará um pouco do personagem e nos direcionará para o escritor, devemos ressaltar o cuidado que Suassuna teve com a manufatura de sua obra. Manufatura porque, dado à quantidade de referências histórias

e bibliográficas, o trabalho que o escritor teve na pesquisa para seu livro assemelha-se ao trabalho de um artesão.

Demo-nos o trabalho de pesquisar a autenticidade de alguns dos nomes citados por Quaderna ao longo de sua narrativa, eis que – apenas a título de exemplo – no trecho citado a pouco, todos os nomes existiram de fato. O “Comendador Francisco Benício das Chagas” foi um militar que escreveu “História dos acontecimentos da Pedra do Rodeador” (PALACIOS, 2002); o Doutor Pereira da Costa tem seu nome associado às pesquisas relacionadas à mineralogia, constituindo, assim, um importante referencial sobre a composição do rochedo ao qual Quaderna atribui um significado ritualístico; e Antônio Ático de Souza Leite escreveu uma obra chamada “Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado”.

O importante a observarmos é a necessidade do personagem em ter um reforço de terceiros sobre suas palavras e, além disso, ao mesmo tempo que cita autores eruditos, parte do saber acadêmico, ele cita homens da sabedoria popular.

Quaderna se mostra sempre plural, além de um narrador, além de um cientista, além de um apreciador da arte popular ou um poeta-guerreiro farsante. Ele se mostra todos em um só, sem extremos e sem exclusividades. Assim como acontece com seu sangue, suas aspirações intelectuais também caminham no meio: entre a erudição dos acadêmicos e a sabedoria popular.

Mesmo com o problema da covardia resolvido pelo aval dos homens sábios – assim como faz com todos os assuntos que trata em sua narrativa – ainda resta a Quaderna uma maneira de erguer o seu castelo e instituir o seu império. Isso porque, tendo como referência a poesia popular, Quaderna afirma: “Todos os Cantadores, quando cantavam as façanhas dos Cangaceiros, costumavam construir, em versos, um Castelo para seu herói” (SUASSUNA, 2007, p. 105). Com essa preocupação em mente – de que todo rei precisava de seu castelo – é que Quaderna se enche de satisfação quando ouve sua Tia Filipa executar com a velha do Badalo uma cantoria em que os cantadores se desafiavam a derrubar os castelos um do outro.

Intrigado, fui procurar meu Padrinho, João Melchiádes, e ele me fez então, aquela que seria, talvez, a maior revelação para a minha carreira. É que os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construía também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos *desafios*, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e

Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras.

Foi um grande momento em minha vida. Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha nem tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda! (SUASSUNA, 2007, p. 107).

Contornando sua covardia, Quaderna inicia sua tentativa de instaurar um reino de poesia e só mais adiante, nas conversas com Samuel e Clemente, ele opta pelo tipo de texto que irá escrever. Mais uma vez fundamentando-se na palavra de escritores consagrados.

Como este é um personagem de idas e vindas, ficamos muitas vezes sem saber se estamos lendo a sua pretendida obra que o consagraria enquanto gênio da raça, ou se estamos tendo acesso aos seus pensamentos na busca pela feitura de sua obra e pelos contratempos que percorre até lá.

Entretanto, um pouco mais de atenção nos mostrará que estamos de frente para a obra de Quaderna, só não sabemos se já finalizada. O modo como ele se dirige para o leitor (ou seus interlocutores, já que muitas vezes ele fala “nobres damas de peitos brandos”) e como indica a este as imagens que anexou à obra, assim como a própria organização e também o tom de sua narrativa, são indícios de termos em mãos mais que os seus pensamentos, mas sim a sua obra, o seu romance. Romance que foi escolhido enquanto gênero após as inúmeras conversas com Samuel e Clemente e que o narrador justifica:

Mas não é uma Epopéia o que eu quero fazer mais não [...]! A princípio, pensei nisso, tendo como assunto a Pedra do Reino e como figura central meu bisavô, o Rei João Ferreira-Quaderna! Mas acabo de desistir, depois que ouvi Carlos Dias Fernandes provar que as Epopéias estão ultrapassadas! De fato, eu já estava meio cismado, porque o Senador Augusto Meira, Poeta épico pelo Rio Grande do Norte, já escreveu o *Brasília – Epopéia Nacional Brasileira*, em catorze cantos, maior, portanto, do que *Os Lusíadas*, que só tem dez! Sendo assim, o que é que eu iria fazer mais, nesse campo da Epopéia brasileira? Por isso, mudei de idéia, e o que quero, agora, é escrever um “romance”! (SUASSUNA, 2007, p. 235).

Assim, é por meio desse romance – no qual une suas raízes populares e sua formação acadêmica – que Quaderna pretende subir ao grau de Gênio da Raça brasileira. Com esta obra que reúne tratados, aventuras e confissões, passamos a

conhecer um narrador que, ao mesmo tempo em que nos envolve em sua narrativa, nos conta apenas o que o convém.

2.2.3 *Quaderna, o Narrador (ou o pícaro farsante)*

O narrador de *A Pedra do Reino* não é um narrador comum, do mesmo que encontramos facilmente pela literatura contemporânea – tanto a nós quanto à produção da obra. Seguindo o pensamento de Adorno (2003) e Benjamin (1996), podemos perceber nesse narrador da obra de Suassuna a aproximação de um narrador que os dois autores citados colocam como “morto”, inexistente na literatura moderna, visto que este narrador se prende e executa a impossível tarefa do narrar.

Vejamos o que diz Benjamin (1996, p. 198):

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

O “ato de narrar devidamente” a que se refere Benjamin está diretamente relacionado à capacidade de sustentar a própria narrativa enquanto uma história dotada de veracidade. Falando do romance, grande pilar da narrativa na literatura contemporânea, Adorno quase que complementa a nossa citação anterior:

Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado [...] e a capacidade de dominar artisticamente a mera experiência continuou sendo o seu elemento, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentá-lo de maneira a provocar a sugestão do real. (ADORNO, 2003, p.55).

Em seguida, o autor citado aponta para o decorrer do século XIX como o período em que a narração com objetivo de sustentação de uma realidade começa a se desfazer, a tornar-se insustentável, questionável.

Percebemos nas duas citações que o grande trunfo do narrador, nos diz tanto Adorno (2003) quanto Benjamin (1996), é a experiência. Tendo ele vivido tudo que narra, torna-se inviável seu questionamento. Assim, o narrador ganha uma força de quem viveu ou de quem ouviu diretamente a história, o que torna o caso difícil de ser

questionado. Isso tudo, evidentemente aliado à capacidade deste narrador em sustentar a sua história enquanto verdade.

No *Romance d'A Pedra do Reino*, Quaderna é aquele que, em tese, é o mais habilitado para narrar. Pois é ele o único que está ligado de alguma forma a todos os fatos narrados na trama, desde o massacre na Pedra do Reino até a morte do seu padrinho, Dom Pedro Sebastião.

Além disso, o personagem de Suassuna é, antes de tudo, um narrador aos moldes antigos. Tal qual um contador de histórias, ele desenvolve sua história, dialoga com seus ouvintes de forma a enredá-los na sua narrativa de um modo que eles não consigam se soltar, não consigam questionar o que a eles está sendo contado. O único personagem da trama que tem o poder e consegue questionar, ou até mesmo detectar, as “invencionices” de Quaderna é o Corregedor responsável pelo seu interrogatório, como teremos oportunidade de apreciar mais adiante.

O tom narrativo de Quaderna, seus recursos, sua estética, é sempre no sentido de firmar a realidade do narrador, uma realidade que muitas vezes existe apenas para ele, mas que nem por isso deixa de ser uma realidade. Logo no início da obra, no Folheto II, encontramos um trecho que ilustra o que estamos dizendo:

Era, talvez, a mais estranha Cavalgada que já foi vista no Sertão por homem nascido de mulher [...]. Era 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 (SUASSUNA, 2007, p.35-36).

Nessa descrição são colocados inúmeros atributos que engrandecem a cavalgada, como medalhas reluzentes, esporas brilhantes e roupas de couro que mais parecem armaduras. Assim o narrador prossegue nas páginas seguintes, cada vez mais engrandecendo o evento. Qualquer leitor que venha acompanhando a fala de Quaderna não haverá de duvidar da veracidade destes fatos. Só haverá a possibilidade de questionamento mais adiante, quando o próprio Quaderna revela sua farsa, no Folheto III, quando explica:

[...] 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 cavalinho

esquelético e crioulo do Brasil é logo explicado como “um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes [...] (SUASSUNA, 2007, p.50).

Em seguida a farsa é revelada e, fundamentada no estilo literário pelo narrador adotado, justificada pelo propósito de embelezar cada cena de acordo com a escola literária que segue. O artifício adotado por Quaderna nos prega duas peças. Primeiro nos lança a possibilidade de não acreditarmos em sua narrativa, passamos de imediato a questionar a veracidade do que nos fala o narrador. Entretanto, ao mesmo tempo somos enredados na trama de tal forma que saber se aquilo que ele diz é ou não verdade é o que menos interessa. A verdade empírica acaba não sendo tão importante quanto haveria de se esperar e somos entregues a um mundo ficcional no qual a maestria do autor em narrar os fatos assume mais importância do que os próprios fatos.

Tal qual um contador de histórias, que narra aventuras absurdas para seus ouvintes, Quaderna nos lança as teias da ficção e nos faz penetrar na sua narrativa sem sermos incomodados com a possibilidade da mentira. Estabelece-se dessa maneira a sustentação da realidade. Assim, conforme dizem Adorno (2002) e Benjamin (1996), por mais fantástica que seja a narrativa, a ligação do seu narrador com a experiência, sua posição de na qualidade de quem viveu aqueles fatos e seu estilo próprio de narrar mantém a veracidade, prendem a atenção do leitor e não dá espaço para questionamentos.

Ora, essa capacidade em construir significados, tecer um universo independente de seu correspondente da realidade, é uma característica extremamente barroca, conforme já vimos nesse trabalho. Ao afirmar que transforma os cavalos magros do sertão em fortes alusões andaluzas, o narrador revela sua alegoria e sua intenção em, antes de narrar a verdade, satisfazer esteticamente o seu ouvinte com aquilo que ele julga ser belo.

Ornando de brilhantes o árido sertão nordestino, o narrador da obra de Suassuna se utiliza barrocamente da alegorização para unir contrários ao mesmo tempo em que parodia os impérios medievais. Quaderna é rei, mas o seu reino é essencialmente imaginoso e se institui a partir da representação que o próprio faz de si e de sua realeza. Quaderna é um ator e sua vida se torna o seu espetáculo por meio das palavras. Há um trecho da obra de Bakhtin (2002) que podemos utilizar para categorizar esse personagem e narrador:

Seu riso assume o caráter público da praça do povo. Elas restabelecem o aspecto público da representação, pois toda a existência dessas figuras, enquanto tais, está totalmente exteriorizada, elas, por assim dizer, levam tudo para a praça, toda a sua função consiste nisso, viver no lado exterior (é verdade que não é a sua própria existência, mas o reflexo da existência de um outro; porém elas não têm outra). Com isso cria-se um modo particular de exteriorização do homem por meio do riso paródico (BAKHTIN, 2002, p. 276).

Representar está na essência de Quaderna e dele faz parte de tal forma que ele não consegue se despir nenhum instante desse personagem que ele tenta passar pra o público, até mesmo porque ele é para si mesmo esse personagem construído. Cada passo do narrador é tomado no sentido de reforçar essa máscara, de torná-la ainda mais notável.

Para exemplificar o que estamos afirmando, podemos utilizar um trecho do depoimento de Quaderna ao Corregedor. Neste trecho, o personagem é questionado a respeito da sua, assim chamada, “Igreja Sertaneja”. O narrador explica seu percurso para a criação da religião:

— Sr. Corregedor, a criação da minha Igreja Sertaneja foi muito parecida com a da minha Poesia-epopéica! Foi uma questão, ao mesmo tempo, de fé, de sangue, de ciência, de estro e de planeta! Tudo surgiu a partir da minha herança do sangue da Pedra do Reino, de uma crise de Fé, de uma visagem que tive e do cruzamento dos Astros zodiacais com as vicissitudes da minha vida-errante, extraviada e perdida por tudo quanto foi caminho e descaminho deste nosso Sertão velho da Paraíba do Norte!

[...]

— Consta, por aqui, na rua, que o senhor foi expulso do Seminário!

— Sim, e foi exatamente isso que me obrigou a descobrir que não tinha vocação! [...] (SUASSUNA, 2007, p. 535).

Fabular, contribuir para o mito que criou em torno de si próprio é a direção tomada por cada palavra, cada gesto de Quaderna. Neste caso, ele encobre a sua inaptidão para o sacerdócio, e especialmente o celibato, com uma série de questões misturadas para justificar a fundação da Igreja em que ele é o sacerdote maior.

Quaderna se vê como Rei, mas, covarde que é, não tem coragem para pegar em armas e construir seu império. Por isso mesmo decide que seu império há de ser construído por palavras. Preguiçoso, Quaderna não encontra forças para iniciar a escritura de sua obra. Por isso, convence o Corregedor e a escritora, dona Margarida, a prestar depoimento já na forma de seu romance, aproveitando o trabalho de escritura de dona Margarida e justificando esse ato pela existência de um suposto “cotoco” que ele teria no final da coluna e que o impediria de se sentar durante longos períodos.

Farsa emblemática na obra também é o caso da grande caçada, quando Quaderna, após horas a fio sem derrubar uma caça sequer, captura uma onça:

Fui o único a avistar um Preazinho que, saindo de umas touceiras meio queimadas de alastro [...] entrou no mato do lado esquerdo, e se deteve, não muito longe [...].

Assim, levei a espingarda à cara e atirei. [...] Errei miseravelmente o tiro, com o Preá a menos de dez passos de mim.

[...]

Com um desgosto danado, sentindo o saibo da derrota e da humilhação, baixei a espingarda; e já ia recomeçar a caminhada para alcançar os outros, quando ouvi um batido estranho por trás da moita. Corri para lá e o coração quase me salta pela boca afora! Ali estava, mortalmente atingida por meu tiro, não uma Cobra, uma cascavel qualquer; não um Jacu, bicho de pena; não um Veado, caça assustada que corre da gente; não nenhuma dessas caças medíocres de caçadores rabos-de-cabra: mas uma Onça, uma Onça de verdade! (SUASSUNA, 2007, p.143-144).

Para os leitores, seus fiéis ouvintes, Quaderna revela a farsa e confessa que errou o tiro no Preá e por sorte acertou a onça. Mas quando seus colegas correm para saber do acontecido ele veste a máscara do bravo caçador e faz pose de quem pegou intencionalmente a bichana:

— Não foi Veado não, foi Onça!

— Uma Onça, Dinis? — gritou Malaquias, mudando a cara mas ainda incrédulo.

— Sim, uma Onça! Está ali, atrás daquela moita de mofumbo! Avistei, daqui, o vulto da bicha e passei-lhe fogo!

— Acertou?

— Vá lá e veja se eu acertei ou não! O segundo tiro, foi só para acabar de matar, porque com o primeiro ela já estava lascada! Mas não se entusiasme demais não, Malaquias, porque a bicha não merece isso, de jeito nenhum! É Onça besta, vermelha, Onça-de-Bode! (SUASSUNA, 2007, p. 145).

Com a farsa instituída, Quaderna sai do papel de caçador fracassado para herói, o único a capturar a mais temida das caças: uma Onça.

As piruetas e reviravoltas que essas “atuações” do personagem-narrador provocam na trama se tornam um de seus grandes atrativos e propulsor relevante do progresso narrativo. O *Romance d’A Pedra do Reino* assume um caráter lúdico e parodístico, com um personagem que sabota o próprio sistema e instaura uma nova ordem a partir do caos. Através da ação do narrador, o romance de Suassuna assume um ar essencialmente picaresco. No prefácio de *A Pedra do Reino* encontramos um texto da escritora Rachel de Queiroz, no qual a autora chama a atenção para o “picaresco” do

romance de Suassuna. Intitulado como “Um romance picaresco?”, assim em forma de pergunta, Rachel comenta:

A primeira vez em que Ariano Suassuna me falou na *Pedra do Reino* disse que estava escrevendo “um romance picaresco”. Me interessei logo – lembrei-me das astúcias, da picardia, das artes graciosas do meu querido amarelinho João Grilo, e de certa forma fiquei esperando novas e mirabolantes aventuras deste ou de outro amarelinho parecido, desenvolvidas ao longo de uma história em muitos capítulos – porque ele me avisara também de que o romance era comprido (QUEIROZ, 2007, p.15).

Entretanto, continua a escritora:

“[...] o paraibano me enganou. Picaresco o livro é – ou antes, o elemento picaresco existe grandemente no romance, ou tratado, ou obra, ou simplesmente livro – sei lá como é que diga! Porque depois de pronto *A Pedra do Reino* transcende disso tudo, e é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse...” (QUEIROZ, 2007, p. 15).

Romance picaresco que, apesar das múltiplas facetas, continua sendo picaresco. Como não poderia ser diferente, um romance desse tipo pede um pícaro e aí temos o narrador da história, a figura central da narrativa e que controla quase que soberanamente o nosso olhar.

Devemos lembrar que o Pícaro – bem como suas formas próximas, o trapaceiro, o bobo e o bufão – tem sua origem ainda na Idade Média. Com o Movimento Armorial, Suassuna institui a busca por elementos de origem medieval, que, segundo o próprio, são os verdadeiros elementos da cultura brasileira. Não é de se espantar, portanto, que um tipo de origem medieval seja utilizado em sua obra.

Falando a respeito do Pícaro, tipo ao qual Quaderna se filia, Bakhtin (2002) ressalta que:

Tais personagens trazem consigo para a literatura, em primeiro lugar, uma ligação muito importante com os palcos teatrais e com os espetáculos de máscaras ao ar livre, elas se relacionam com um certo setor particular, mas muito importante para a vida pública; em segundo lugar – o que, naturalmente, está ligado ao que foi dito anteriormente – a própria existência dessas personagens tem um significado que não é literal, mas *figurado*: a própria aparência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido (Bakhtin, 2002, p. 275).

Como já dissemos nos parágrafos anteriores, o narrador de Suassuna é um ator, sempre sustentando a sua vida como o palco de seu maior espetáculo. Além disso, encontramos na citação do teórico mais uma vez a referência à alegoria. A fala de Quaderna, e, portanto, toda a história, bem como toda a sua existência é articulada no campo do alegórico, da simulação, do figurado.

Personagem semelhante a Quaderna em suas elaborações alegóricas é o Quixote, de Cervantes. Não estamos sendo originais ao comparar *A Pedra do Reino* com *Dom Quixote*, mas esta é sem dúvida a comparação mais inevitável. A obra do escritor espanhol é uma sátira às novelas de cavalaria. Uma das bases fundamentais do romance de cavalaria – como a eles se refere Bakhtin (2002) – é o maravilhoso que, nas palavras do teórico russo (2002, p. 269):

“O mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso). O próprio eterno “imprevisto” deixa de ser algo imprevisto. O inesperado é esperado e só se espera o esperado”.

Podemos definir esse mesmo “maravilhoso”, definido por Bakhtin, como a essência da alegoria que trabalhamos no capítulo anterior e que agora colocamos como presente na narrativa de Quaderna.

Entre as principais características do barroco temos a possibilidade de síntese de diferenças, a parodização e a alegorização. Falando da obra em seu conjunto, Marinheiro (1977), crítica pioneira da obra do escritor paraibano, assim define *A Pedra do Reino*:

A Pedra do Reino, mundo imaginário em que a aparência afirma-se como realidade, onde a ilusão é recebida e é expulsa, onde o polimorfismo das situações proíbe qualquer esboço de definição, onde o complicado alia-se ao surpreendente, enfim, onde os jogos do ser e do parecer eliminam as horizontalidades e acabam por instaurar os “para-baixo” e os “para-cima” [...], é texto que, decerto, não poderá ser concebido como neo-regionalista.

Suassuna quer mostrar o homem em toda a sua dimensão: sua pobreza, sua miséria, o anjo e o monstro, sua beleza e sua majestade. E quer falar também a Terra com sua tríplice face de Inferno, Paraíso e Purgatório: é aí, no Inferno, que sentimos o torpor, os contorcimentos de danados torturados pela terra ressequida, rachada pelo sol e sedenta de chuva. (MARINHEIRO, 1997, p. 30).

A definição dada por Marinheiro da obra de Suassuna combina perfeitamente com a estética barroca, discutida no capítulo referente a este assunto. Logo no início do

trecho citado, a estudiosa inicia falando que a obra do escritor paraibano é constituída por um “Mundo imaginário em que a aparência firma-se com a realidade” (MARINHEIRO, 1997, p. 30). No capítulo anterior, falamos da característica barroca em instituir um universo de palavras que não necessariamente tenham um correspondente fiel com a realidade, um universo autônomo e alegórico.

A narrativa encontrada em *A Pedra do Reino* é de tom essencialmente alegórico. Apesar de se passar contextualmente em uma localidade real, no sertão da Paraíba e mais especificamente na cidade de Taperoá, e apesar da utilização de um contexto histórico, a chacina da Pedra do Reino, seria um equívoco tentar analisar qualquer ponto da obra fora de sua autonomia ficcional.

O mais peculiar, para além da representação constante de Quaderna, suas construções alegóricas e suas farsas, é o caráter satírico, parodístico com que o personagem realiza suas manobras narrativas e performáticas.

Utilizando-se de Quaderna enquanto um Rei covarde, que busca nas letras o seu império pela falta de coragem em erguê-lo por meio das armas, Suassuna satiriza a própria estrutura mítica do Rei que luta contra exércitos para defender o seu reino. Com um personagem preguiçoso, mentiroso, farsante, ele satiriza a imagem do sertanejo valente, sempre disposta a enfrentar os desafios. Mas, mesmo satirizando, ele não retira uma das características mais admiráveis nesse personagem que já se perpetuou enquanto um tipo da literatura brasileira: o sonhador.

Quaderna pode até ser um farsante, um impostor e trapaceiro. Mas é em nome do seu sonho, daquilo em que ele acredita e em nome do que o motiva a continuar a viver, que ele realiza todas as suas proezas. Tal qual um Dom Quixote, Quaderna traça sua jornada por meio dos moinhos de vento do Sertão. Sendo que, no caso de Quaderna, ele tem consciência de que os moinhos de vento não são dragões (ou dá sinais claros dessa consciência), mas tenta veementemente convencer os seus ouvintes da existência dos seres alados.

2.3 Aproximações entre *A Pedra do Reino* e a Sátira Menipéia

Barroco e carnavalização são dois conceitos que se aproximam, de tal modo que fica difícil tentar separá-los dentro da proposta empreendida por Suassuna em sua obra. Procuramos deixar claro no primeiro capítulo deste trabalho o quanto o barroco é uma

estética amplamente adotada por Suassuna, principalmente por meio do Movimento Armorial, e o quanto este autor defende essa estética como essência da cultura popular.

Em contato com a narrativa de Suassuna, e conhecendo minimamente o conceito bakhtiano de carnavalização, é difícil não reconhecermos elementos “carnavalescos” na narrativa construída pelo escritor paraibano. Ao defender a aproximação das duas estéticas, o barroco e a carnavalização, estamos, ao mesmo tempo, defendendo também a coerência de Suassuna em adotar esses recursos estéticos na criação de *A Pedra do Reino*.

Como aqui estamos tratando de Suassuna enquanto um forte defensor da cultura popular e da estética barroca como a verdadeira essência da cultura brasileira, vamos tentar uma breve relação entre o pensamento do autor paraibano e o de Mikhail Bakhtin, sendo este o proponente do conceito de carnavalização com o qual pretendemos trabalhar.

Ambos, tanto Suassuna quanto Bakhtin, têm em comum uma forte relação com a cultura popular assim como a sua defesa. Na obra que traz o conceito da carnavalização, *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin (1996, p. 2), ao comentar a obra de Rabelais, afirma:

[...] é justamente esse caráter popular peculiar e, poderíamos dizer, radical, de todas as imagens de Rabelais que explica que o seu futuro tenha sido tão excepcionalmente rico, como o sublinhou exatamente Michelet. É também esse caráter popular que explica "o aspecto não-literário" de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até os nossos dias, independente das variações que o seu conteúdo tenha sofrido.

[...]

Os românticos, que redescobriram Rabelais [...], não souberam encontrar a chave para decifrá-lo e não passaram jamais de uma maravilhada surpresa diante dele.

[...]

A única maneira de decifrar esses enigmas é empreender um estudo em profundidade das suas fontes populares.

O autor russo coloca a genialidade de Rabelais estritamente relacionada às suas influências populares, ao mesmo tempo em que também atribui essa filiação à sua incompreensão entre os críticos que tentaram estudar a obra deste autor.

Ao contrário do que faz questão de perpetuar publicamente – principalmente por meio de suas aparições na televisão, onde ressalta seu preconceito quase “cego” à cultura estrangeira – Suassuna conhece os grandes pensadores da arte e da literatura e

certamente bebeu muito em Bakhtin para compor as ideias que fundamentam toda a sua produção.

Em um artigo que fala sobre o circo, o teatro e a influência destes em sua obra, Suassuna comenta:

Já declarei várias vezes que sou um Palhaço e Dono-de-Circo frustrado. Meu trabalho de escritor, de professor, de falso profeta fraco e pecaminoso, de cangaceiro sem coragem, de organizador de espetáculos armoriais de música e de dança, de cavaleiro sem cavalo e de criador de cabras sem terra, não passa da tentativa de organização de um vasto Circo (SUASSUNA, 2008b, p. 210).

Circo e teatro são duas artes intimamente relacionadas, ambas trazem a atuação, a construção de universos e realidades por meio da representação. No circo, há a ênfase do riso, encontrada também no teatro cômico que é característico de Suassuna.

Assim como acontece no barroco defendido por Suassuna, nas festas populares da Idade Média que são descritas por Bakhtin, há toda uma ambivalência do mundo. Como se um mundo semelhante ao real fosse construído dentro do espetáculo. Assim fala o autor russo:

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos [...], celebravam-se também a "festa dos tolos" (*festa sultorum*) e a "festa do asno"; existia também um "riso pascal" (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrado pela tradição. [...] O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os "bobos" assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos [...].

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* [...] (BAKHTIN, 1996, p. 4-5).

Assim também propõe a estética barroca: a ambivalência do mundo e a representação "invertida" da realidade, uma representação alegorizada do mundo.

A cultura brasileira possui todo um histórico de tentativa de afirmação por meio da perpetuação dessas dualidades. Desde os românticos, primeiros artistas a pensarem na solidificação da identidade nacional, até os recentes tropicalistas, passando por

modernistas e olhando os armoriais, podemos observar o quanto os processos de carnavalização estão presentes.

Nos românticos, temos a ambivalência do mito indígena que quase se transforma em cavaleiro medieval ao defender o amor de sua amada, ao demonstrar sua bravura e seu poder, como vemos em *Iracema*, de José de Alencar. No modernismo, a carnavalização é reconhecida e defendida como um ideal e, principalmente pelas mãos de Oswald de Andrade, é assumida enquanto tom da cultura brasileira e tem em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, sua mais notável realização. O mesmo é repetido pelos tropicalistas, seja no exagero de suas roupas, na mistura de sons, ou nas performances teatrais.

Alheio à Semana de Arte Moderna de 1922 e buscando um molde erudito para sua arte, Quaderna também fabrica a sua carnavalização na *Pedra do Reino*. Como barroco e carnavalização são dois processos profundamente interligados, em nosso estudo, ao falarmos deste, estaremos falando também daquele.

Antes de começar qualquer exemplificação de recursos carnavalescos na *Pedra do Reino*, devemos ressaltar que a obra é em si uma mistura de opostos, uma união entre o cordão azul e o encarnado, entre a glória dos duelos medievais e simplicidade e graça sertaneja dos penicos.

Em seu estudo sobre a obra de Dostoiévsky, Bakhtin (1998) realiza também o estudo da Sátira Menipéia, que, segundo o próprio, assume importância e influência em vários outros gêneros da época. Para o autor, este gênero essencialmente carnavalesco não só influencia boa parte da produção cristã do período antigo, como também ganhou forma e continua se desenvolvendo até hoje. Observando algumas características dessa sátira, o apontamento da influência dela na *Pedra do Reino* se torna tarefa fácil.

Para Bakhtin, existem um total de quatorze características desse tipo de sátira, as quais tentaremos encontrar algum tipo de correspondência na obra de Suassuna. Todas as características, complementa Bakhtin (1998), possuem uma correspondência que estabelece uma homogeneidade ao gênero. Ainda segundo o estudioso russo, tais características são mais elaboradas à medida que o gênero progride em seu uso e na escala do tempo – para Bakhtin, o apogeu de seu uso acontece na obra de Dostoiévski.

Enquanto estrutura, a obra de Suassuna já carrega uma série de elementos carnavalizantes típicos da sátira menipéia. A multiplicidade de estilos é uma delas. Quando nos propomos a investigar a estrutura da *Pedra do Reino*, no tópico 2.1, vimos que o livro do autor paraibano reúne vários gêneros – como a prosa, a poesia e a ilustração – na construção coerente da narrativa.

Ainda na estrutura da obra, mas abordando também o conteúdo, a obra é dotada de imensa liberdade de invenção, uma outra característica da sátira menipéica que é elencada pelo teórico russo. Também recorrendo ao que discutimos anteriormente, devemos lembrar do ponto 2.2, quando discutimos o personagem-narrador da obra e sua capacidade de alegorizar, de inventar episódios e criar realidades. O mesmo narrador, usa em sua composição narrativa um outro recurso presente no antigo gênero de que nos fala Bakhtin: a publicística, que era uma espécie de gênero jornalístico da antiguidade. Ainda no ponto 2.2, dessa pesquisa, quando trabalhamos as referências utilizadas por Quaderna, ressaltamos o quanto o personagem recorre a estudiosos, a textos de seu tempo e anteriores a ele, pra comprovar seus fatos, numa genuína pesquisa jornalística e histórica sobre aquilo que pretende falar.

Utilizando-se das características de farsante de seu narrador, Suassuna ainda insere na obra o gênero fantástico, outro item na lista de características da sátira da qual estamos falando. Em alguns momentos da narrativa Quaderna nos narra episódios fantásticos, cheios de elementos encantados difíceis de se sustentarem fora da realidade construída pelo narrador. O folheto XXXIII é um exemplo disso. Intitulado como “O Estranho Caso do Cavaleiro Diabólico”. Neste folheto, o personagem narra um caso acontecido com Lino-Pedra Verde, um cantador e amigo de Quaderna. Diz-se nessa parte da obra que Lino prosseguia viagem pelas estradas do sertão quando:

[...] começou a sentir o pressentimento de alguma coisa maléfica que o aguardava no chão coberto de cinzas [...]. Aterrado, Lino quis voltar, mas cadê que podia? Enquanto o chão baixava em sua frente, alteava-se por trás, e, sem querer, ele começou a descer, levado para o descampado pelo desnível empinado da ladeira mal-assombrada. No mesmo instante, o chão deu um estremeço e um estrondo, e ele, erguendo o olho bom, avistou, lá, no outro lado da clareira, a figura do Cavaleiro. Duas certezas lhe vieram imediatamente: não era coisa deste mundo, e era o peso do cavalo dele que “empenava o chão, tirando-o do nível”. [...] o Cavaleiro instigou o cavalo e começaram a caminhar na direção de Lino: à medida que andavam e se aproximavam mais do centro do Tabuleiro pedregoso e calcinado, o chão subia mais do lado deles e baixava do de Lino. Ao mesmo tempo, de dentro do mato, lá do outro lado, começou a sair a escolta do Cavaleiro, vinte e quatro Dragões montados por outros tantos Bichos esquisitos, “uma espécie de cruzamento de Onça com Urubu, Porco e Jumento preto, como Lino me contava depois (SUASSUNA, 2007, p. 209).

A passagem descrita acima ainda prossegue com imagens tão fantásticas quanto as descritas. Um cavaleiro que faz a terra “empenar”, com um exército de criaturas absurdas montadas em dragões. O melhor a ser observado é que, apesar de ser uma

visão de Lino, Quaderna toma esse episódio como real, mas, lembrando da imensa liberdade criativa desse Pícaro, nada nos garante que tais fatos tenham sido verdade, mesmo dentro da realidade que o narrador constrói. Aliás, levando em conta o talento de Quaderna para alegorizar histórias, podemos mesmo deixar de acreditar na veracidade desses fatos.

Outros episódios fantásticos ainda ocorrem na obra, como no caso da cegueira profética, em que o narrador descreve a forma como águias atacam intencionalmente seus olhos, e lhes causam uma cegueira que ele mesmo definiu mais tarde como “epopeica”:

Para falar com exatidão, não sei, realmente, como foi que os Gaviões agiram! Não sei se eles usaram o bico, as garras, ou se, apenas, se limitaram a encostar nos meus olhos, um em cada olho, o cu de cada um, incendiado e flamejante! O que eu sei, porque ainda cheguei a ver isso, é que eles fenderam os ares em minha direção e, aproximando-se com terrível rapidez, logo chegavam junto à 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. Tonteei, senti um calor estranho cercado minha cabeça e a testa. Os olhos começaram a esquentar e 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 se tivessem sido chocados pela fornalha do Inferno. Foi a derradeira coisa que enxerguei, Sr. Corregedor: ceguei imediatamente, com o sangue e as lágrimas escorrendo, misturadas ao humor salgado e vital dos meus olhos despedaçados! (SUASSUNA, 2007, p.578).

A cegueira de Quaderna é insólita, pois somente se sustenta por inserir-se num mundo mágico. O Corregedor chega várias vezes a questionar como ele pode estar cego se o comportamento é mesmo como o de uma pessoa que enxerga. Entretanto, o episódio de sua cegueira é fantástico e maravilhoso o suficiente pra servir de ilustração e aproximação da *Pedra do Reino* com a sátira menipéia.

Cabe evidenciar nesse último trecho citado um outro elemento de carnavalização. Ao mesmo tempo que os pássaros causam em Quaderna uma cegueira “epopeica”, que o eleva a um status artístico e profético, o fazem por meio do “cu”, como diz o próprio narrador. Recorrendo à profanação, uma categoria carnavalesca por excelência, Suassuna consagra o seu personagem por meio de um órgão das partes baixas, relacionado às fezes, ao podre. Segundo Bakhtin, quando essa característica epopeica é atribuída não pelos bicos ou patas das aves, mas por suas partes baixas, a

cegueira “sagrada” à qual Quaderna é submetido é destronada e assume novo significado:

É nessa atmosfera densa de "baixo" material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador [...]. No terreno novo do rebaixamento, todas as características particulares da sua matéria e da sua forma podem ser apalpadados. Assim, a imagem do objeto se renova (BAKHTIN, 1996, p. 328).

No uso do ânus pelas aves está também a galhofa, o riso, atitude típica do Pícaro que narra a história. Aliás, esse não é o único momento em que o riso vem à tona. O uso da comicidade também é uma característica da sátira menipéica e tem uso constante dentro da *Pedra do Reino*. Um dos episódios mais emblemáticos da obra é recheado de riso e galhofa: o duelo entre Clemente e Samuel, os dois professores de Quaderna. Após longa discussão, os dois se desafiam para um duelo. Como Clemente, defensor da cultura negro tapuia e comunista, foi o desafiado, fica a cargo dele a escolha das armas. Para a surpresa de Samuel, as armas escolhidas foram penicos. Clemente justifica a escolha revelando que tais armas ajudariam na “desmoralização” do fidalgo seu adversário, pois este ficaria na história como tendo sido morto a penicadas por um negro comunista.

Clemente deu uma volta em “Coluna” e assim nos exibiu, amarrados pelas asas no arçã, dois objetos que não reconhecemos imediatamente pelo fato de os estarmos vendo pela primeira vez, assim deslocados de seu verdadeiro lugar e de sua função habitual. Mas nossa perplexidade durou pouco, e logo eu e Malaquias começamos a rir ao mesmo tempo.

— São dois penicos! — disse Malaquias com uma expressão que exasperou logo o Fidalgo. [...]

— Que brincadeira de mau gosto é essa, Clemente? Você está gracejando com uma coisa séria como nossa refrega? (SUASSUNA, 2007, p. 283).

O riso da passagem é inevitável. Um duelo aos moldes medievais é instituído, mas as armas escolhidas para o combate são dois penicos de ferro. Este mesmo riso, compreendemos com Bakhtin (1996), é a força que melhor se opõe à formalidade do universo instituído. Durante o representativo duelo dos dois professores de Quaderna, Suassuna quebra a formalidade e instaura a galhofa. O leitor, até então crente de que estaria prestes a “presenciar” a morte de pelo menos um dos mestres do narrador, é avisado por meio da comicidade de que aquele episódio não resultará em nenhum dano

material, mas sim, moral. O elemento principal, provocador desse riso está intimamente relacionado ao que Bakhtin chamou de o “baixo corporal”, que já discutimos quando trabalhamos momentos atrás, ao discutir o episódio da cegueira de Quaderna.

O duelo é assim carnavalizado e as novas armas são instituídas nesse universo cômico em que ele ocorre, ao invés de espadas e lanças os penicos.

Só uma coisa estragava um pouco o brilho marcial do ordálio-brasileiro: eram os dois penicos que aquele implacável Filósofo esquerdista impusera a meu afilhado fidalgo. Que esculhambação arretada, duelo com penico! Mas, vendo o demais, meu entusiasmo era tanto, que os penicos eram um simples pormenor, incapaz de empanar totalmente o conjunto (SUASSUNA, 2007, p. 293).

Além dos penicos, o personagem ainda fez questão de enfeitar os dois combatentes com mantas do cordão azul e do cordão encarnado. Mantas estas que Quaderna possuía e que usava nos dias que presidia alguma festa popular. Desta forma, temos num único evento a reunião de elementos clássicos medievais, o duelo; com cores e festas de um *carnaval* (como diria Bakhtin), o azul e o encarnado; e ainda elementos de riso retirados do cotidiano do sertanejo, os penicos. O uso das duas cores institui, além disso, imagens pares por contraste: o azul (claro, suave e sereno) e o vermelho (escuro, forte e intenso). As imagens pares, sabemos com Bakhtin (1998), são elementos de carnavalização.

Tanto o duelo quanto a cegueira de Quaderna não são os únicos episódios em que Suassuna recorre ao baixo corporal para instituir o riso e a substituição de valores. Apenas pra citar mais um exemplo, podemos lembrar o caso da “Onça mijadeira”. No folheto LVIII, quando Pedro Dinis está falando ao corregedor sobre a chegada da cavalgada à cidade de Taperoá, ele descreve o que aconteceu logo após vários animais selvagens serem soltos na praça da vila. Um conhecido valente da região, Eusébio Monturo, fica sozinho no meio da praça, indignado com o que está acontecendo:

Ao se ver sozinho [...] gritou, com voz desafiadora, como era de seu costume nas ocasiões de perigo: “Covardes! Correndo e desmoralizando o Povo Sertanejo! Mas O Paladino do Povo não corre não! Onélia, Traz meu rifle” (SUASSUNA, 2007, p. 416).

O narrador prossegue no episódio avisando que dona Onélia não leva o rifle, justamente porque era surda. Logo em seguida, uma outra senhora da vila, Dona Nanu, grita por socorro porque uma das onças soltas na confusão teria se escondido dentro da casa dela, ao que Eusébio Monturo responde:

“Onde está esse animal felino, cruel e predatório?” Dona Nanu explicou, de longe: “Está ali, debaixo da minha cama, por trás do penico-cuba! 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! [...] 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. Infelizmente, porém, Sr. Corregedor, aí é que vem o azar de meu querido amigo. Pelo que se esclareceu depois, parece que todas as Onças que tinham vindo com os Ciganos eram ferozes. Todas, *menos aquela*, que era uma velha Onça de circo, decadente, fêmea e desdentada, mantida pelos Ciganos como chamariz de feira. [...] De modo que, quando Dom Eusébio Monturo começou a puxá-la para a Praça, diante do Povo embasbacado, a Onça começou a ganir de terror, com uns miados queixosos que pareciam o choro de um menino novo. E, o que foi a parte pior, mijou-se e cagou-se toda! Pois bem, Sr. Corregedor: a humanidade é tão ruim que, no mesmo instante, exatamente aquelas pessoas que estavam mais apavoradas e que, caso a Onça fosse mesmo feroz como pensavam, teriam sido salvas pelo gesto heróico de Dom Eusébio, foram as primeiras a cair na gargalhada (SUASSUNA, 2007, p. 417-418).

No caso da “Onça Mijadeira” um animal altivo e feroz é destituído da sua posição de poder por elementos associados diretamente ao baixo corporal. São as fezes e a urina da Onça que despertam o riso e que, junto com ela, também destituem Eusébio Monturo da sua posição de valentia. A praça torna-se um palco onde o antes guerreiro vira palhaço e a fera vira “menino novo” que “se caga” e “se mija”.

A obra do escritor paraibano ainda nos oferece inúmeros momentos de riso como os que acabamos de ver, e, em algumas, além do riso, também temos uma violação das regras de etiqueta – mais um elemento que caracteriza a sátira menipéica. No folheto LXIX, Quaderna narra um episódio ocorrido com os pais da escritã, dona margarida:

— Nesse momento, Sr. Corregedor, o marido de Dona Carmem e pai, aqui, da nossa Margarida, o velhinho Severo Torres Martins [...] conseguiu iludir a vigilância da filha. Marcou carreira para a mesa dos doces e, chegando lá, antes que pudessem impedi-lo, enfiou a mão no bolo maior, que estava pousado no centro da mesa. Tirou, assim, um

grande punhado do açúcar que confeitava o bolo, encheu a boca e, ao mesmo tempo, com a maior destreza, meteu outro punhado de bolinhos menores e pastéis-de-nata no bolso. A nossa Margarida, com medo de escândalo maior, achou melhor, talvez, deixá-lo assim mesmo, de modo que o velhinho ficou na maior das felicidades, junto da mesa, de boca cheia, mastigando e lambendo os beijos, com a cara branca de açúcar. Coincidiu que, naquele momento, o Bispo foi passando por perto de Dona Carmem, que aproveitou a deixa. Outra das fraquezas dela era apresentar sempre o marido elogiando “o aprumo e a lucidez perfeita em que ele se encontrava, nos seus setenta anos fortes e espigados”. Assim, ela falou para o Bispo:

— “Dom Ezequiel, permita que eu beije a sua mão!” — disse Dona Carmem, começando a se ajoelhar.

— “Não, não se ajoelhe não, minha filha” — foi dizendo Dom Ezequiel.

— “[...] Mas Vossa Excelência não conhece meu marido, Severo Torres Martins! Olhe, é este aqui! É um homem admirável, Dom Ezequiel, permita que eu tenha a corujice de falar assim! Severo está com setenta anos, mas faz gosto! Aprumado, duro, forte que é uma beleza! E, o que é mais importante, inteiramente lúcido! Severo, filhinho, fale aqui com Dom Ezequiel!”

— “Ezequiel? Conheço! Não é o vaqueiro de Antônio Villar?” — disse o velhinho, aproximando-se lambendo os beijos sujos de açúcar e com os bolsos arrulhados de sequilhos.

— “Filhinho, esse aqui é Dom Ezequiel! Dom Ezequiel, este é meu marido, Severo Torres Martins!” — disse Dona Carmem, procurando não tomar conhecimento do equívoco do marido. “[...] Severo, beije a mão de Dom Ezequiel”

— “Eu? beijar a mão desse *vulto*? Por quê? Beijo nada!” — falou Severo, com um tom displicente mas firme, inteiramente inesperado ante os modos do começo. E acrescentou: — “Meu Pai já morreu: por que é que eu iria, agora, beijar a mão de barbado? Só beijo se ele me der um doce!” — concluiu ele, querendo logo aproveitar a oportunidade de aumentar sua provisão de sequilhos e pastéis (SUASSUNA, 2007, p. 517-519).

Aqui, o velho Severo Torres Martins funciona como o bufão do episódio e desconstrói completamente as convenções antes instituídas, quebrando o protocolo e as regras de etiqueta. Se todos deviam esperar antes de comerem, ele corre para a mesa de doces; se todos devem comer de forma civilizada, ele se lambuza como um bicho; se todos devem conhecer e respeitar o bispo, ele não apenas desconhece, como também menospreza a sua autoridade. Apesar da total quebra das convenções, o velhinho acaba sendo perdoado pelo seu estado mental. Se no *carnaval*, nas festas populares a que se referiu Bakhtin, a quebra da ordem é aceita e festejada – principalmente porque se sabe da sua perenidade – aqui a aceitação se justifica pela caracterização daquele que comete o “delito”. A falta de sanidade de Severo Torres Martins o torna perdoável, já que pra ele é sempre *carnaval*.

Para além dos episódios que temos narrado e da associação com a sátira menipéia, conforme podemos lembrar em tópico anterior deste capítulo, *A Pedra do Reino* é em si uma miscigenação, um diálogo intersemiótico de gêneros, um espetáculo de carnaval. Seja na sua estrutura, seja em cada episódio contado por Quaderna, é um desfile de alegorias biunívocas que salta a cada palavra, a cada linha.

Digamos agora que poderia haver isso tudo e então Ariano Suassuna ser apenas um bom compilador folclórico e restaurador competente de fórmulas bonitas e arcaicas. Podia ser, mas não é. Pois o que há principalmente n' *A Pedra do Reino* é uma força de paixão, uma gana de recaptura, dentro do elemento criador. Suassuna não apenas conta – mas reivindica; sente-se que há na paixão de Quaderna a sua própria paixão dele, Suassuna.

[...]

Nas contradições do comportamento do herói maldito e grotesco estão as contradições do seu coração, a ambivalência dos seus sentimentos (QUEIROZ, 2007, p. 17).

O que Rachel de Queiroz observa é justamente a variedade de elementos que salta aos olhos e que torna esta obra tão barroca, tão carnavalesca, a ponto de tentar a afirmação de uma identidade por meio dessa carnavalização.

Suassuna é um defensor ferrenho dos matizes medievais na cultura brasileira que, segundo o próprio, teriam se firmado em nossa terra por meio dos colonizadores portugueses e a da influência jesuítica espanhola. Assim, a busca do riso, a construção do cômico, a retomada da sátira menipéia em suas obras constituem a mais coerente das apostas, já que, sendo o Nordeste caracteristicamente reconhecido pela sua formação essencialmente folclórica, com uma cultura construída e mantida pelo “povo”, é o riso o atributo que melhor se associa a esse “povo” de raízes medievais. Afinal, como afirma Bakhtin (1996), no folclore e nas festas populares medievais, o riso é a principal força motriz de questionamento e instauração da ambivalência.

2.4. O cordão azul e o cordão encarnado

No decorrer deste texto, temos afirmado com recorrência a natureza ambivalente de Quaderna, o personagem-narrador d' *A Pedra do Reino*. Assim, não poderíamos deixar passar essa sua característica para defender a nossa hipótese de que a base da obra de Suassuna é a presença do barroco.

Como não custa lembrar, a estética barroca instaura a união de contrários, relaciona os diferentes numa síntese, miscigenando opostos e produzindo um novo não completamente diferente, mas que possui muito bem definida cada uma de suas metades.

O personagem principal da obra de Suassuna se consagra rei, levando em consideração, principalmente, a sua descendência “régia”, conforme explicitamos no gráfico 1. Vale salientar que, já na época vivida por Quaderna – início do século XX – não havia no Brasil império para reinar, quanto mais rei para ocupar qualquer trono. Entretanto, Quaderna não parece incomodado com isto, e formula sempre para si mesmo as vias pelas quais vai reivindicar o seu trono.

O mundo do personagem é um mundo essencialmente carnavalizado. Nada é para Quaderna como se mostra na realidade. Ele vive num mundo de fantasia e festa, cheio de elementos medievais que ele aprendeu nos livros e folhetos e que estende à realidade como se dela estes elementos fizessem parte.

Esse mundo fantasioso, em que ele era Rei soberano, a princípio parece ao leitor como algo velado, guardado só para o narrador dentro de suas pretensões. Entretanto, ao passo que vai sendo interrogado pelo Corregedor, Quaderna começa a revelar ao leitor uma série de fatos que antes ele optou por omitir – ou talvez tenha somente ignorado por não ver nestes qualquer importância.

Por meio das perguntas do inquérito ficamos sabendo que a fantasia de Quaderna já era algo reconhecido por todos, e este chegou até a ser acusado como responsável pela demência de seu tio e padrinho, Sebastião Garcia-Barreto.

[...] depois de 1926, não sei se o senhor sabe que meu Padrinho ficou meio de miolo mole...

— Ouvi falar, como ouvi falar que foi o senhor a pessoa que mais contribuiu com isso, com as histórias de coroar seu Padrinho como Imperador do Divino e outras coisas desse tipo (SUASSUNA, 2007, p. 379).

Assim, esse estilo “régio” de narrar, como o personagem mesmo defende tantas vezes, não era apenas um modo de narrar, mas também um modo de viver a realidade. Quando, em tópico anterior, tentamos uma aproximação de Quaderna com um pícaro, um bufão, lembramos mais uma vez de Bakhtin (1996), quando este traz a figura do bufão como esse elemento instaurador de uma nova ordem. Afinal, assim também o faz Quaderna ao alegorizar a realidade com suas fantasias.

Um elemento marcante na obra, que reúne tanto a dualidade indivisível do barroco, quanto a alegorização e a fantasia carnavalesca deste estilo, são as cavalhadas organizadas por Pedro Dinis Ferreira Quaderna.

O primeiro contato de Quaderna com tal evento se dá ainda na sua infância. No Livro I, todo o Folheto XIII é dedicado ao assunto.

Ninguém pode imaginar o entusiasmo régio que me empolgou quando os Cavaleiros desfilaram pela rua, a cavalo, com os matadores levando à frente as Bandeiras dos dois cordões, uma azul, outra encarnada. Explicaram-me que os Azuis iam disputar troféus com os Vermelhos, e que eu devia escolher para mim um dos dois partidos (SUASSUNA, 2007, p. 99).

O pequeno Quaderna, na ocasião, fica empolgado com a beleza do cordão encarnado, mas opta pelo azul por este ser supostamente protegido por “Nossa Senhora” e, portanto, de vitória garantida. Entretanto, no desafio seguinte, o cordão Azul perde, o que revolta Quaderna e, aliado à sua falta de caráter, resolve sempre torcer para aquele que ganhasse. Ao mesmo tempo que revolta a sua tia Felipe, a postura do narrador condiz com seu estilo de vida, com seu tipo picaresco e sua volatilidade, nunca decidido por extremos e sempre entre duas escolhas.

Misturando a paixão pelas cavalhadas com a leitura dos folhetos, o pequeno Quaderna foi formando em sua mente uma visão de mundo fantasiosa, em que as cavalhadas eram acontecimentos reais, e não apenas uma festa organizada de tempos em tempos.

Tudo isso me ajudava, aos poucos a entender cada vez melhor a história da Pedra do Reino e ame orgulhar da realeza e cavalaria dos meus antepassados. Tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino encantado, semelhante àquele que meus bisavós tinham instaurado [...]. Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos *folhetos*. Assim, quando agora me acontecia evocar os acontecimentos da Pedra do Reino, o que eu via eram os Pereiras, como uma espécie de Cavaleiros Cristãos do Cordão Azul, assediando e assaltando o Reino criado e defendido pelos Reis Mouros do Cordão Encarnado da família Quaderna. Sonhava em me tornar, também, um dia, Rei e Cavaleiro, como meu bisavô (SUASSUNA, 2007, p. 100).

À medida que cresce, as cavalhadas tornam-se cada vez mais significativas para Pedro Dinis. O personagem principal da obra de Suassuna passou então a presidir todos os eventos desta natureza que são organizadas em Taperoá, colocando doze de seus

irmãos – que ele elegeu como seus “doze pares de França” – para atuarem em ambos os lados da cerimônia, seis no cordão azul e seis no encarnado.

Presidir essas cavalcadas tornar-se para o narrador um momento de total consagração de sua realeza. Transfigurando a realidade, ele veste a si e a seus pares com as fantasias carnavalescas de reis e cavaleiros e instaura, mesmo que momentaneamente, o seu império.

Contudo, apesar do Império instaurado, Quaderna não dispensa sua tendência barroca carnalizante e mescla, também nessa festa que presidia com tanto esmero, os lados, tornando o evento ainda mais ambivalente e cheio de contrastes.

— Uma curiosidade minha, Bibliotecário Quaderna: você colocou seus irmãos no Cordão Azul ou no Encarnado?

— Sr. Corregedor, acho que, com o que já lhe esclareci sobre minha posição política, a resposta é clara! Se eu fosse Samuel, teria colocado todos os doze no Cordão Azul; se fosse Clemente, no Encarnado. Mas eu, fiel à minha orientação monarquista-da-esquerda, coloquei seis no Cordão Azul e seis no Encarnado. Tive, porém, o cuidado de que não houvesse repetição de papel na família Quaderna: com isso, garantia um título de Par-de-França-Sertanejo para cada um deles, e, ao mesmo tempo, organizava, com os doze juntos, o Destacamento azul-vermelho da minha Guarda-Real! (SUASSUNA, 2007, p. 385).

Apesar de o personagem classificar essa sua tendência ambivalente como uma visão política, ela transpassa a esfera da política e perpassa toda a sua visão de mundo. É muito difícil encontrarmos qualquer opinião, qualquer posicionamento de Quaderna, que não esteja posicionado nesse meio-termo, sempre misturando um pouco de cada um dos lados. Devido a essa posição ideológica, seus professores, Samuel e Clemente, o apelidaram de “Diana Indecisa”.

Por causa do “Pastoril”, Samuel chamava Clemente de “A Mestra do Cordão Encarnado”. Clemente retrucava, chamando Samuel de “A Contramestra do Cordão Azul”. Ambos, porém, tinham terminado desistindo da brincadeira, no dia em que descobriram que podiam, aí também, se unir contra mim: baseados num outro personagem do “Pastoril”, personagem que pertencia ao mesmo tempo ao Cordão Azul e ao Encarnado (tendo até a roupagem dividida nessas duas cores) – chamavam-me “A Diana Indecisa”, porque eu não me animava a aceitar totalmente nem o Comunismo de um nem o Integralismo do outro (SUASSUNA, 2007, p. 256).

Tudo para Dinis é assumido por dois lados porque ele próprio também assim o é. Rei e bufão, covarde e guerreiro, poeta impossibilitado de escrever. Por isso, a alcunha de “Diana Indecisa” era apenas um dos empregados a ele pelos seus mestres.

Sendo eu “moreno carregado”, os dois me chamavam nos dias comuns, de Quaderna, O Mameluco, promovendo-me a Quaderna, O Mouro, nos dias bons, e rebaixando-me, nos momentos de raiva, a Quaderna, O Cabra, ou Quaderna, o Castanho. Preferiam, mesmo, este último nome que, dando idéia da cor de minha pele, tinha a vantagem, sendo “castanho” um tipo de cavalo, de “indicar de que faculdades intelectuais eu era dotado” (SUASSUNA, p. 172).

Quaderna ambivalente nos seus atos, na sua visão, nas suas “coisas”, é ambivalente até em sua raça. Reconhecidamente “castanho”, o personagem de Suassuna é um mestiço entre um branco e um negro. Buscando aqui o que foi colocado por Freyre (2006) em sua pioneira e revolucionária obra, lembramos do conceito e valorização da mestiçagem. Pedro Dinis é um mestiço e vê nesse seu aspecto um motivo de orgulho. Em determinado trecho de *A Pedra do Reino* parece que Freyre fala pela boca no personagem-narrador:

Ah, Sr. Corregedor! Primeiro, porque sou o mais autêntico representante da nossa Raça! Samuel é somente godo-ibérico, como diz ele. Clemente é apenas negro-tapuia. Ora, eles dois, num dia em que estavam examinando minha genealogia, chegaram à conclusão de que eu tinha tudo quanto era de sangue, inclusive umas gotas de negro e de cigano! Vossa Excelência me provou, ainda agora, que eu tenho sangue judaico, como Paraibano de cotoco que sou! Assim, sou o único escritor e Escricartaginês, troiano e cário-tapuia da Raça do Brasil! (SUASSUNA, 2007, p. 420-421).

É justamente sua natureza miscigenada que o impulsiona ainda mais na direção de ocupar essa vaga de gênio da raça que ele tanto almeja.

Ao tomar o cuidado de compor esse personagem, Suassuna ocupou-se também de dar um tom ambivalente a sua obra, colocando justamente esse personagem dividido para ser seu narrador. Quando passamos a enxergar o mundo pelos olhos “encantados” de Quaderna, passamos também ver tudo pela sua ótica ambivalente.

O estilo da narrativa empreendido por Dinis é permeado por uma carnavalização, uma alegorização do mundo que recria a realidade e corrobora a opinião do próprio Suassuna (SUASSUNA, 2000) de que a arte não precisa (nem deve) imitar o real, mas sim recriá-lo.

A respeito do estilo narrativo de Quaderna, já falamos em tópico anterior, todavia, cabe ressaltar aqui mais uma vez sua capacidade de forjar realidades. Sendo o dono da “verdade” que está sendo anunciada, já que é seu narrador e, portanto, seu proprietário, ele assume apenas uma versão da história, mesmo sabendo da existência de

tantas outras, assim como omite tantas vezes fatos que nos serão revelados apenas por seus deslizes discursivos diante do Corregedor.

Quaderna é dono de um estilo “régio” que, segundo ele, seria a união entre os estilos seguidos por seus dois mestres: Samuel e Clemente. Nesse seu estilo, conforme o próprio personagem explica, qualquer cavalo magro torna-se logo alazão, num processo de alegorização do real. Assim como transfigura a essência e aparência dos cavalos, fatos novos podem ser incrementados, modificados, enfeitados com medalhas e estrelas para tornar tudo ainda mais “régio”.

— Bem, Sr. Corregedor, como eu já disse, soube de todas essas histórias por intermédio de terceiros, e, “como dizia a vaca quando começou a correr atrás de Mestre Alfredo, quem conta um conto aumenta um ponto”. Assim, não seria nada demais que eu, por minha vez, aumentasse meu ponto, pois é, mesmo, uma característica das Epopéias essa de seu fogo vir sempre coberto de fumaça (SUASSUNA, 2007, p. 501-502).

Esse estilo régio, que enobrece o grotesco e recria a realidade, produz uma obra pela qual perpassa, nas palavras do próprio Quaderna: “as insígnias de minha coragem e a vergonha das minhas deserções; os estandartes e bandeiras da minha cólera e o espinho da minha Dor permanente” (SUASSUNA, 2007, p. 241).

No processo de recriação da realidade, ou de construção de uma outra por meio de tantas alegorias, a visão de Pedro Dinis filtra tudo e em tudo vai colocando o toque da ambivalência barroca e carnavalesca que caracteriza o seu próprio ser.

Como exemplo disso, podemos citar um fato do Folheto XXVI, Os três emparedados. Entre as discussões de ordem filosóficas empreendidas por Samuel, Clemente e Quaderna, cada um dos professores do narrador os mostra figuras representativas das suas respectivas culturas. Samuel mostra uma pintura de Dom Afonso, que Quaderna de imediato associa logo ao Rei de Ouros do baralho.

— O que é que este retrato de Dom Afonso VI lhe sugere?

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

— Isso aí são os puxadores de ouro da cortina vermelha que está na parte superior do quadro, imbecil! – falou Samuel (SUASSUNA, 2007, p. 174).

Desse mesmo quadro, Quaderna pediu que seu irmão, Taparica, fizesse uma gravura. A esta lembra o personagem: “Meu irmão inclusive colocara em Dom Afonso VI uma

barbicha e um bigode que não existiam no original: verificara que, sem isso, o Rei Dom Afonso parecia uma mulher” (SUASSUNA, 2007, p. 176).

Clemente foi o próximo personagem a mostrar uma imagem a Pedro Dinis, que apresentou gravuras tapuias ao narrador de *A Pedra do Reino*:

Usavam-se, nelas, duas cores, o negro e o vermelho, que, sobre o amarelo da pedra, davam um total de três, o que não era comum. [...] Mostrou-me uma moça, com as pernas e os braços abertos, parecendo uma Jia, ladeada por dois veados e cercada de garatujas. Destas, quatro me pareceram logo as marcas do naipe de “Paus”, e duas as de “Espadas”. Clemente refugou e explicou:

— Essas figuras, Quaderna, são símbolos sexuais masculinos e femininos, são símbolos fálicos! O resto, são espirais, setas e essa espécie de cruz torta, sinais cabalísticos comuns na Arte tapuia! (SUASSUNA, 2007, p. 176).

Logo à primeira vista, percebemos pares contrastantes nas imagens vistas por Quaderna. Na primeira, Dom Afonso, um príncipe, era impotente, como diz Samuel, maculando a imagem simbólica e fálica de Rei. Na segunda, temos uma mulher rodeada por símbolos fálicos, como diz Samuel. Em ambas, masculino e feminino dialogam.

Para além disso, agora num segundo nível de leitura, temos o olhar de Quaderna, sempre associando as imagens aos naipes do baralho. Para ele, a primeira imagem, a de Dom Afonso, aparece rodeada por símbolos de ouros, que, ao lado dos de Copas, representam o feminino. Algo confirmado quando Taparica xilograva a mesma imagem e insere bigode e barba para representa-lo com traços mais masculinos. Na segunda imagem, de uma mulher, Pedro Dinis Quaderna vê os símbolos masculinos de Paus e Espadas. Nos dois casos, o narrador enxerga a união dos contrários numa só imagem e, transformando a realidade, nos passa essa visão como se ela fosse – se não a única – a melhor alternativa.

A referência ao baralho não é exclusividade dessa passagem do romance. Em determinado trecho da obra ele explica:

Eu [...] resolvi, como sempre, unir as duas idéias opostas deles num jogo só, o do Baralho, conciliando os naipes aurinegros do Povo, isto é, Paus e Espadas, com naipes aurivermelhos da Fidalguia brasileira, Copas e ouro. Assim, em vez de rebaixar o Povo, o que eu faço é erguer o Povo aurinegro e os Reis aurivermelhos a uma fidalguia só, com os Reis negros de Paus e Espada conquistando as Damas aurirubras de Copas de Ouro (SUASSUNA, 2007, p. 564).

O baralho é um ícone de carnavalização. Nele encontramos figuras da nobreza: reis, damas e valetes. Essas mesmas figuras são utilizadas e manipuladas pelo povo. Nessa troca de valores simbólica, o jogo que Quaderna tanto admira inverte o poder e coloca os nobres à disposição do povo, já que é do povo a propriedade dessa diversão.

Ao falarmos de tanta dualidade no personagem de Suassuna, não podemos deixar de enfatizar o seu nacionalismo. Este talvez seja o aspecto em que Quaderna mantém uma posição mais una, sem ambivalência, sem meio-termo, chegando a momentos de xenofobia.

O primeiro toque nacionalista que devemos apontar no personagem está no seu próprio discurso. O emprego do adjetivo “brasileiro” por parte do narrador, por exemplo, sempre é uma tentativa de valorização do substantivo que o recebe. Em determinado ponto do inquérito com o Corregedor, Quaderna defende a sua obra:

— Mas é claro, Sr. 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, 2007, p. 362).

O fato de ser um enigma “brasileiro” já emprega ao seu enigma uma qualidade excepcional perante aos outros. Ser “do Brasil”, para Quaderna já é motivo de grande virtude e qualidade. O próprio Pedro Dinis volta a reforçar esse fato sobre o seu enigma:

— O fato foi verificado no processo, Excelência: não havia indício nenhum! Eu não já lhe disse que isto aqui é um enigma sério, um enigma de gênio, um enigma brasileiro, sertanejo e epopeico? (SUASSUNA, 2007, p. 364).

Em outro momento da obra, quando fala de seu cavalo – “Pedra Lispe” –, o personagem de Suassuna aponta para a desvalorização do que é brasileiro por parte de seus predecessores, Clemente e Samuel:

— Era o que faltava por quê? Quando é em Portugal, na Espanha, em Flandres ou na Borgonha, você acha tudo isso bonito! Acha bonito, por exemplo, que chamem El-Rei Dom Sebastião de Dom Sebastião, O Desejado. Aqui, se eu chamo Sinhô Pereira de Dom Sebastião, O Cangaceiro, você vem logo levar o Sertão na galhofa! Mas eu não faço nem seu jogo nem o de Clemente, Samuel! Pra mim, como já disse, é uma coisa muito bonita e gloriosa que Sinhô Pereira seja um Fidalgo sertanejo, da família do Barão de Pajeú, e que Lampião seja um Feitosa do Ceará (SUASSUNA, 2007, p. 276).

Numa postura de enobrecimento do sertanejo, Quaderna vai tecendo um mundo de realezas no seu sertão, quase que medievalizando o seu ambiente por meio da sua visão barroca carnavalizante.

Conforme nos lembra Bauman (2005), a afirmação da identidade se dá sempre pela anulação da identidade do outro. Assim, não é de se espantar que percebamos sempre um certo tom xenofóbico no discurso nacionalista de Quaderna. O próprio Freyre, com o qual Suassuna concorda em diversos pontos ao compor o caráter nacionalista de seu personagem, realiza um movimento de desvalorização de outros povos para valorizar o povo brasileiro.

N^a *Pedra do Reino* o primeiro momento de clara desvalorização do elemento estrangeiro acontece na página 62: “Vemos que somos muito maiores do que a Grécia – aquela porqueirinha de terra! [...]” (SUASSUNA, 2007, p. 62). Depois, vários momentos surgem em que o elemento estrangeiro sofre uma desvalorização, mas nunca gratuita, sempre em prol da valorização do objeto nacional, que passa até pelo viés da religião católico-sertaneja fundada por Quaderna:

[...] Depois, no meu Catolicismo, os bichos que servem de insígnia ao Divino são todos rigorosamente brasileiros e sertanejos. Por exemplo: na minha linguagem, nunca entram leões ou águias, bichos estrangeiros, mas sim Onças e Gaviões (SUASSUNA, 2007, p. 562).

O autor de *A Pedra do Reino* tornou-se popular na mídia nacional pela sua postura muitas vezes classificada enquanto xenofóbica. Muito embora creiamos que esta seja uma postura alegórica, para impactar e chamar a atenção, essa xenofobia se estende em alguns momentos ao seu personagem e este também tende a desvalorizar o estrangeiro. Natural, visto que, lembrando mais uma vez Bauman (2005), somente pela negação do elemento nacional estrangeiro há como afirmarmos o nosso próprio elemento e, portanto, nossa nacionalidade.

Importa observar neste ponto que, apesar da xenofobia, a essência barroca, carnavalizante e, portanto, miscigenante de Quaderna não deixa de influir também em sua essência nacionalista. Afinal, quando o personagem resolve incorporar as “fidalguias” à cultura sertaneja, está, de certa forma, importando elementos típicos de outras nacionalidades – já que a monarquia não se firmou no Brasil, nem deixou traços culturais importante – para o sertão no qual vive. Assim também acontece com outros elementos, como a vontade de Quaderna em produzir uma Epopéia, gênero grego, ou ao

classificar a si mesmo enquanto Rapsodo, tipo de cantor típico da Idade Média e, portanto, também importado.

2.5. Por cima da pedra: o barroco evidenciado

Por ser um elemento fundante da obra de Suassuna, o barroco transpassa toda a obra, de tal forma que é difícil separá-la em argumentos que sofrem influência barroca ou não. Afinal, como o próprio estilo que adota, a obra de Suassuna torna-se uma e indivisível em seus contrários.

Entretanto, para fins de análise e melhor demonstração do que estamos propondo, achamos conveniente apontarmos alguns pontos que elegemos e organizarmos como representativos da essência barroca na obra. Como modo de organização de nossa análise, optamos por separar as passagens e elementos em dois tópicos menores: *Lodo e pó*, que trata da camada mais superficial, na qual não precisamos de grandes interpretações para encontrar a referência barroca; e *Minério*, na qual realizamos leituras de determinadas passagens.

2.5.1 *Lodo e pó: Teorizações e referências de Quaderna*

Como já discutimos, Quaderna é – ou se pretende – um acadêmico, um homem dos livros, status que mantém com vigor e que o faz se orgulhar da função de bibliotecário municipal. Por meio dessa faceta de seu narrador, Suassuna lança uma série de referências – ora do meio acadêmico, ora do meio popular – que informam ao mesmo tempo em que confundem o leitor. Ao passo que temos nomes extremamente conhecidos, como o de José de Alencar – escritor pelo qual Quaderna guarda grande apreço, dividindo o gosto com seu criador, Suassuna –, também nos aponta nomes desconhecidos, mas que em grande parte das vezes são igualmente verídicos, como já discutimos no tópico 2.2.2 (Quaderna, o Intelectual) deste trabalho.

Um dos autores citados com certa frequência, principalmente como referencial de obra a ser “imitado” em grandeza, sendo apontado até mesmo como mestre e precursor do narrador, é Nuno Marques Pereira.

Não tendo muitas ideias próprias, lembrei-me então de me valer de outro dos meus Mestres e Precursores, o genial escritor-brasileiro Nuno Marques Pereira. Como todos sabem, o “romance” dele, publicado em 1728, intitula-se *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina*. Ora, este meu livro é, de certa forma, um *Compêndio Narrativo do Peregrino do Brasil*. Por isso, adaptando ao nosso caso as palavras iniciais de Nuno Marques Pereira, falo do modo que segue sobre o lugar onde se passou a nossa estranha Desventura [...] (SUASSUNA, 2007, p. 33).

Pesquisando sobre o autor citado, encontramos as seguintes informações biográficas, em matéria elaborada por Ramos (s/d) e vinculada pela revista Língua Portuguesa, disponível na internet:

Nuno Marques Pereira nasceu na cidade de Cairú (BA) em 1652 e faleceu na cidade portuguesa de Lisboa no dia 09 de dezembro de 1728. Foi autor de uma das obras mais curiosas do barroco português, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, publicado inicialmente em 1728. (RAMOS, s/d)

Como percebido, Nuno Marques Pereira é um reconhecido autor do período barroco português e, por isso mesmo, torna-se uma referência mais que adequada para ser adotada por Quaderna em suas explicações de estilo. Afinal, uma obra barroca como a sua não poderia inspirar-se em outra que não fosse também barroca.

A referência em um escritor barroco é significativa, mas ainda não pode ser apontada como característica do estilo do narrador e escritor fictício da obra. Pensando sobre a característica barroca de unir contrários na arte popular, não é difícil compreendermos também o poder de síntese e de união – que nem sempre é de contrários, mas que mantém o fator de “mistura” – na produção de obras como os folhetos. Nesta produção literária, os autores não fazem cerimônia em pegar a obra alheia e misturar elementos de outras, bem como em acrescentar novos episódios ou retirar parte dos já existentes. Um processo de mixagem que as leis de direitos autorais existem para impedir.

Em determinado trecho d’*A Pedra do Reino* Quaderna comenta a habilidade popular de utilizar a obra de terceiros como referência ou até mesmo como base total de uma nova obra:

— Que Visconde que nada, Dinis! Esses romances são escritos em Campina mesmo, por um tal de José de Santa Rita Pinheiro Nogueira, amigo meu! Ele pega uns livros que compra no Recife, escreve de

novo, ajeita, corta, aumenta, assina com o nome de Visconde de Montalvão para não ser preso, imprime e vende! Tem um lucro danado, porque todo mundo gosta de safadeza!

— Mas se ele for pegado, vai preso, Lino! Primeiro pela safadeza, depois pelo plágio!

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

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

Depois daí, nunca mais tive escrúpulos de me apropriar do que os outros tinham escrito [...] (SUASSUNA, 2007, p. 110).

O que Quaderna chama de plágio, é uma apropriação da arte por parte do artista popular. Credo que aquela obra – a qual leu, ouviu, assistiu, vivenciou – é sua, ele dela se apropria e a reinventa a seu modo. Suassuna, em artigo sobre a arte popular brasileira, fala desse traço característico:

O caminho da Arte e da Literatura brasileira deve ser o da integração, e não o das discriminações. [...] Os folhetos, ao mesmo tempo que mantêm a raiz brasileira, não se fecham aos que vem de fora: pelo contrário, acolhem tudo, desde os contos da tradição oral até peças representadas nos circos ou filmes exibidos nos cinemas, fitas a que os Poetas assistem por acaso e que aparecem recriadas em folhetos de sua autoria, com a mesma força e a mesma peculiaridade das histórias mais tradicionais. [...]

O povo, bem menos acadêmico do que os críticos e teóricos, assimila tudo, tudo recria e transfigura (SUASSUNA, 2008a, p. 159-160).

O final do trecho de Suassuna que transcrevemos é crucial para nossa discussão: “assimila tudo, tudo recria e transfigura”. Quaderna também tem essa característica e não só lança mão desse recurso ao longo de toda a sua narrativa como também o explica e teoriza no trecho citado anteriormente.

Devemos ressaltar que não estamos afirmando que o barroco inclui a característica do “plágio”, estamos, apenas, afirmando que a característica de união, recriação, transfiguração deste estilo subentende também a de apropriação.

Além destes trechos, o barroco é citado de forma explícita na página 469, quando Quaderna fala ao corregedor do filho mais velho de Antônio Moraes:

Outros tinham fundado uma revista de Arte e Literatura, *Fronteira*; [...] Esse grupo de intelectuais recifenses da Direita “pusera em moda o estilo Barroco brasileiro; o despojamento monaval dos Mosteiros e das Casas-de-Missões jesuíticas; os espelhos, os cristais, as pratarias; [...]” (SUASSUNA, 2007, p. 469).

Quaderna cita o barroco, mas sem tomar partido. Acreditamos que tal postura está associada à necessidade de universalização do autor fictício de *A Pedra do Reino*. Sabemos que o barroco tem uma essência universalizante na sua pretensão de unir contrários. Entretanto, ao manter a neutralidade – e até certa ingenuidade – de seu personagem em relação ao Barroco, Suassuna o torna um genuíno representante do povo, que produz a genuína arte de matiz barroca sem saber que a está fazendo. Assim, Quaderna simplesmente adquire o status de artista barroco, sem que tenha planejado ou teorizado isso, apenas garantindo isso através dos contornos de sua arte e de suas perspectivas teóricas.

2.5.2 *Minério*

Nesta etapa, nossa intenção é investigar a presença do barroco em passagens e elementos da obra que estão além da identificação imediata. Alguns desses elementos podem ser encontrados no tópico 2.4 de nosso trabalho, O Cordão azul e o Cordão encarnado. Entretanto, enquanto lá tentávamos demonstrar a essência ambivalente, miscigenada de Quaderna, aqui tentaremos nos focar nos elementos que evidenciam o barroco, passagens, questões de estilo, escolhas de Suassuna.

Quando falamos do narrador, no tópico 2.2.3, falamos do estilo de Pedro Dinis ao contar a sua história. No romance de Suassuna, cada palavra do seu narrador-personagem parece ser enfeitada com medalhas, estrelas, roupas de couro e estandartes fulgurantes. Seja falando de eventos “gloriosos”, como a crônica de sua família; ou de eventos mais banais e até vergonhosos, como a sua covardia; Quaderna sempre emprega à sua linguagem um tom que permeia o clássico e o popular. Além disso, ele parece sempre estar falando para uma plateia, usando pronomes de tratamento no plural, dando um tom performático à sua fala, como se estivesse num palco encenando o seu monólogo.

De fato, nobres Senhores e belas Damas de peitos macios, o escudo que acabei de descrever era o Brasão familiar do Donzel, como o Doutor Pedro Gouveia explicaria logo mais (SUASSUNA, 2007, p. 47).

Vossas EXCELÊNCIAS não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena, colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito, numa

“prosa heráldica”, como dizia o grande Carlos Dias Fernandes (SUASSUNA, 2007, p. 50).

Não sei se Vossas Excelências sabem, mas existem três graus superiores de bicho envenenado no Sertão: a cascavel; a cascavel-de-sete-ventas e o cascabulho (SUASSUNA, 2007, p. 335).

Pronto, nobres Senhores e belas Damas de peitos macios! Estava descoberto o meu grande crime, aquela culpa que eu vinha procurando ocultar tão cuidadosamente, desde que iniciara o depoimento (SUASSUNA, 2007, p. 457).

Ao manter esse tom enunciativo, o narrador une a escrita e a fala na sua obra. Devido ao estilo enganador de Quaderna, não conseguimos ao longo da narrativa ter plena certeza se estamos o “lendo” ou o “ouvindo”. Entretanto, certas evidências nos mostra que estamos mesmo lendo. A obra que temos em mãos é a mesma que ele faz com a ajuda de Margarida e do Corregedor, durante o depoimento.

Assim, até em seu tom enunciativo, no modo de conduzir a escrita, Suassuna compõe sua obra com traços ambivalentes e ao mesmo tempo investindo na unidade. Mantendo o preceito barroco de união de contrários, instaura na escrita um palco no qual o seu personagem conduz a sua narrativa como se estivesse falando, mas por meio de palavras gravadas no papel em branco. Vomitando referências, confundindo os ouvidos atentos dos leitores, Quaderna vai construindo sua narrativa de forma que consideramos oportuno trazer Chiampi (1998), quando este lembra que:

Sarduy já havia abordado o aspecto polifônico – e até mesmo estereofônico – dos discursos neobarrocos que misturam gêneros ou promovem a intrusão de um tipo de discurso em outro, para realizar o trabalho de “destronamento e discussão” próprio da paródia (CHIAMPI, 1998, p. 63).

Assim é o estilo “quadernesco”, cheio de polifonia, uma mistura de gêneros e estilos que o próprio explica:

— [...] Durante toda a vida, sofri a influência da Esquerda clementina, influência que é *clássica* e despojada, por ser luz-matinal, popular, do rubi, celeste e do Sol. Sofri, também, por outro lado, a da Direita samuélica, que é *romântica*, por ser noturna, lunar-satúrnica, fidalga, da esmeralda, inférnica, verde-lodo e da Lua. Somando-se o elemento clementino ao samuélico, temos o quadernesco (SUASSUNA, 2007, p. 576).

A pluralidade do narrador de *A Pedra do Reino* ultrapassa a mera enunciação e transparece na sua pretendida obra, que passa por tantas tentativas de definição e nunca chega a uma forma fixa.

Na sua tarefa de narrar, Quaderna elabora a linguagem, a enche de acessórios e elementos que enfeitam o seu narrar. Um processo que pode ser compreendido também como o apego aos detalhes. Quaderna é detalhista, faz questão de descrever todos os pormenores do que viu (ou ouviu). Para exemplificar o que estamos dizendo, cremos que não há nada melhor que o trecho inicial do Folheto I:

Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão. Para os lados do poente, longe, azulada pela distância, a Serra do Pico, com a enorme e alta pedra que lhe dá nome. Perto, no leito seco do Rio Taperoá, cuja areia é cheia de cristais despedaçados que faíscam ao Sol, grandes Cajueiros, com seus frutos vermelhos e cor de ouro. Para o outro lado, o do nascente, o da estrada de Campina Grande e Estaca-Zero, vejo pedaços esparsos e agrestes de tabuleiro, cobertos de Marmeleiros secos e Xiquexiques. Finalmente, para os lados do norte, vejo pedras, lajedos e serrotes, cercado a nossa Vila e cercados, eles mesmos, por Favelas espinhentas e Urtigas, parecendo enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem; Lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao Sol e abrigando Cobras, Gaviões e outros bichos ligados à crueldade da Onça do Mundo (SUASSUNA, 2007, p. 32).

Além da descrição, o narrador explica, emprega a sua visão, como em “vejo pedras, lajedos e serrotes [...] parecendo enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem”.

Interessa a nós observarmos a semelhança da narrativa de Quaderna com a narrativa de Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*. A comparação é pertinente, já que Chiampi aponta características da narrativa de Guimarães Rosa em seu livro sobre Barroco e Modernidade (CHIAMPI, 1998). Várias das características elencadas por Chiampi encontram correspondência na obra de Suassuna. Detalhismo, digressões, narrativa focada na memória, a desordem dos fatos, a tendência para a ficção (as invencionices de Quaderna). Todos atributos que Chiampi (1998) atribui ao narrador de Grande Sertão, também encontramos em Quaderna.

Mais do que uma coincidência, mais que uma tentativa de imitação do estilo de Rosa, Suassuna apenas trouxe para seu personagem os traços barrocos que achou conveniente utilizar na criação de sua produção literária. Aliás, o próprio Suassuna reconhece na prosa de Guimarães Rosa o estilo barroco, conforme comenta em artigo sobre a obra do escritor:

Dentro deste entendimento, eu não hesitaria em aproximar Guimarães Rosa de Góngora, nem deixaria de considera-lo um típico escritor do Barroco brasileiro, pertencente à mesma linhagem de Antônio Vieira, Mathias Aires e Euclides da Cunha (SUASSUNA, 2008c, p. 126).

O narrador de *A Pedra do Reino*, assim como o do *Grande Sertão: Veredas*, é detalhista, já que se ocupa de cada pormenor ao construir imagens na cabeça de seus interlocutores; tem profundas digressões, principalmente ao tocar em temas que o empolgam e o fazem sair do que está narrando em primeiro plano, fugir dos fatos e discursar deliberadamente sobre os mais diversos assuntos. Esse autor também é memorialista, já que o estamos lendo depois de que tudo contado aconteceu, o que fica claro pelo uso constante do pretérito perfeito; é desordenado, sendo que o tempo – apesar de parecer bem claro na cabeça dele, Quaderna – não segue a lógica cronológica; e tem uma profunda capacidade de inventar, o que reconhece abertamente, conforme já demonstramos neste trabalho.

Seja na superfície do texto, nas associações mais evidentes, como o estilo quadernesco de narrar e seus conceitos artísticos; seja por baixo das palavras, numa camada interpretativa; negar a essência barroca do texto de Suassuna é negar o próprio texto. Podemos dizer sem medo algum de errar que *A Pedra do Reino* é um dos textos mais barrocos que podemos encontrar na recente literatura brasileira. Barroco por excelência e com maestria, já que, no seu curso de definição identitária, o autor une os elementos do estilo numa prosa envolvente e multifacetada.

FOLHETO III

O caso da releitura da *Pedra do Reino* na minissérie televisiva

Na década de 2000, a rede Globo de televisão planejou o chamado “Projeto Quadrante”, uma empreitada televisiva que previa a adaptação de quatro obras literárias, uma para cada “canto” do país. A primeira minissérie produzida foi “A Pedra do Reino”, para representar o Nordeste Brasileiro. A minissérie em cinco episódios foi totalmente gravada na cidade de Taperoá, contou com uma produção grandiosa – com confecção de cenários, vestimentas e alegorias na própria cidade e com mão-de-obra local – e teve participação quase que exclusiva de atores nordestinos.

Ariano Suassuna é um escritor criterioso na concessão dos direitos de suas obras para adaptações no cinema e/ou televisão, sempre fazendo questão de supervisionar e estar diretamente envolvido com qualquer produção que tenha seu texto como base. A respeito disso, o autor comenta:

A primeira vez que fui procurado, na década de 60, queriam que eu escrevesse uma novela sob determinados parâmetros. E vinham com aquele argumento de que eu nunca teria um público tão grande para um trabalho de minha autoria. Quando insistiam em adaptar minhas obras e eu dizia que só aceitaria se a música fosse do Quinteto Armorial, eles recuavam – tinham lá compromissos com multinacionais do disco. Era difícil. Eu dizia: “Aqui alguém vai precisar conceder e não serei eu”. O impasse durou, como vocês sabem, até a década de 90, quando surgiram as propostas de Luiz Fernando Carvalho e Guel Arraes, com quem me entendi perfeitamente (SUASSUNA, 2000, p. 25).

Agindo quase que como um empresário do Quinteto Armorial, e sendo fiel aos seus preceitos e ideais, Suassuna defende o uso da música do quinteto nas adaptações, isso além de outros detalhes como a fidelidade do texto e utilização de elementos locais. Como o próprio autor relata, apenas na década de 1990 é que o autor consegue se entender com diretores de televisão e tem suas obras adaptadas para o meio, com “Uma mulher vestida de sol” em 1994, “Farsa da Boa Preguiça” em 1995 e “O auto da Compadecida” em 2000. Os diretores das adaptações foram, respectivamente, Luiz Fernando Carvalho e Guel Arraes. Curiosamente, apenas esses dois diretores adaptaram obras do diretor na televisão.

Como deixamos entender no parágrafo anterior, Luiz Fernando Carvalho é o diretor de *A Pedra do Reino*. O mesmo já havia dirigido na própria rede Globo uma

série considerada “inovadora” para a linguagem televisiva: “Hoje é dia de Maria”, que obteve grande sucesso junto ao público. Seu trabalho baseado na obra de Suassuna seguiu a mesmo padrão de linguagem: figurino e atuações que fogem do padrão televisivo, pendendo para o teatral, cenários e objetos artesanais, além de outros itens. Em texto sobre a minissérie, Feldman [200-] comenta:

As duas jornadas de Hoje é dia de Maria e a microssérie A Pedra do Reino compõem, não por acaso, uma espécie de “trilogia da terra”, cujo elo narrativo dá-se não apenas por meio do eixo temático desempenhado pelas “questões da terra”, como, sobretudo, pela forma com que esses dois universos audiovisuais são trabalhados. Se a narrativa e a presença de personagens que se narram – sempre em busca de uma filiação, de um pertencimento e de uma vinculação à vida através da linguagem, do sonho e da deriva – constituem o núcleo vital da trilogia, há uma diferença sutil no papel ocupado pela própria “terra”, seja ela um espaço material, uma instância temporal ou uma miríade de míticas miragens.

Ou seja, a proximidade estética das obras é tão grande que a crítica em questão chega a enquadrar ambas em um conjunto maior, numa trilogia que conteria elementos em comum.

A confecção do roteiro ficou por conta do próprio diretor e de outros dois escritores: Luis Alberto de Abreu e Bráulio Tavares. Sendo o romance uma obra de fôlego e complexidade, adaptá-lo não é um trabalho fácil. Entretanto, apesar da dificuldade, o grupo de autores se saiu razoavelmente bem, coincidentemente posicionando a narrativa entre a genialidade e a perda de atenção do telespectador. Um dos lances mais geniais do roteiro está na fusão temporal da narrativa. Na série, passado, presente e futuro se confundem o tempo todo, ao passo que várias faces do mesmo Quaderna podem ser deslumbradas: o menino, o jovem, o adulto e o velho. Há momentos em que um personagem dialoga com o Quaderna velho e o adulto é que responde. Em outras cenas, o Quaderna adulto observa momentos anteriores da sua vida, da infância aos instantes mais recentes.

Quanto às falhas, a mais problemática fica por conta dos diálogos gigantescos. No episódio III, por exemplo, há a representação do diálogo entre Arésio e Adalberto Coura. O diálogo é reproduzido com riqueza de detalhes, aproximando-se muito do texto original. Devido ao tamanho dessa cena e à quantidade de ideias ali discutidas, a cena torna-se enfadonha, cansativa. Por mais que as atuações sejam primorosas, é difícil

manter a atenção com prazer e por pura fruição. Toda atenção dedicada à cena fica por conta da necessidade de não perder o fio da narrativa.

Claro que todos os problemas de roteiro são dados à dificuldade de adaptação de obra tão complexa para um meio em que os espectadores estão mais habituados à perenidade das narrativas mais simples. Desvios são produtivos e muito bem vindos, como aconteceu com a já citada “Hoje é dia de Maria”, mas desvios muito bruscos transformam o estranhamento artístico em um incômodo que o público nem sempre está disposto a suportar. Devemos salientar que não estamos dizendo que a obra está acima da capacidade cognitiva dos telespectadores, mas que esta não se adequa à linguagem a que este público está habituado, pois, conforme Campos (2009, p. 359):

O consumo de filmes e novelas forneceu ao espectador um conhecimento empírico de regras narrativas [...].
Como nas gramáticas, na literatura e na escrita para a tela, as regras surgem da necessidade de comunicação e são limitadas ou até destruídas por essa mesma necessidade. Por isso, você deve se submeter às regras, para que sua narrativa seja reconhecida, e deve transgredir ou ignorar as regras, para que sua narrativa seja percebida.

Afastar-se demais da regra, transgredi-la por completo, causa incômodo no espectador e o que era pra ser um toque de originalidade se torna o motivo do fiasco.

No quesito direção, Guel Arraes aplica com maestria o estilo que começou a desenvolver no cinema, com o longa-metragem “Lavoura Arcaica”, e que aprimorou na minissérie já citada, “Hoje é dia de Maria”. Luzes especiais dão uma tonalidade outonal às cenas; enquadramentos que ora se servem de câmeras fixas, ora de câmeras de mão; figurinos, objetos de cena e cenários “fabricados”, que não objetivam corresponder ao nosso cotidiano; além de marcações de cena que jogam com a linguagem teatral para criar um efeito metafórico e por vezes metalinguístico.

Durante toda a série, apenas em batermos o olho nas cenas, o toque do diretor e de seus parceiros roteiristas parece evidenciar o elemento barroco carnalizante que viemos discutindo até aqui. Nos próximos tópicos, pretendemos selecionar alguns aspectos da obra televisa que dialogam com essa essência estética do romance. Desde cenários e figurinos a cenas específicas, pretendemos com isso demonstrar o quanto Luis Fernando Carvalho conseguiu captar a essência da identidade nordestina representada no *Romance d’A Pedra do Reino* e como essa identidade teve seus elementos barrocos representados visualmente na tela da televisão.

3.1. Caracterização: entre a fantasia e a alegoria

Um dos recursos fundamentais do barroco e amplamente utilizado por Suassuna na sua obra, *A Pedra do Reino*, é a alegoria. Quaderna é um narrador dotado da capacidade alegórica de reinventar o mundo sob a sua ótica e é através de seus olhos que enxergamos a realidade. Na série televisiva também é por meio do olhar do narrador que somos introduzidos e familiarizados com o mundo que não é o nosso, apesar de semelhante em muitos aspectos.

O primeiro elemento claramente perceptível e passível de discussão é o figurino. Usando de muito couro, lata e tecidos coloridos, os personagens receberam vestes de desenho próximo às vestes medievais, mas incrementadas com elementos do sertão e cheias de acessórios por vezes espalhafatosos, mas que traduzem algo da personalidade de cada um. Assim, o elemento barroco do exagero, do excesso, recebe um uso prático na linguagem televisiva de Carvalho.

Para fins de análise, vamos tomar três personagens da série: Samuel e Clemente, professores do personagem central, e o próprio Quaderna, este, por sua vez, em três das quatro formas que aparece na trama: menino, adulto e velho. Na imagem a seguir, podemos ter uma amostra do figurino de Samuel:



FIGURA 2: Samuel

Não precisamos pesquisar muito pra descobrir semelhanças entre a vestimenta do personagem apresentado e os nobres do século XVIII ou XIX. Terno, culote, bengala

e cartola. Em pequeno apanhado histórico sobre as origens do terno executivo, Lula Rodrigues (RODRIGUES, 2008), especialista em moda do jornal O Globo, nos mostra a seguinte pintura do século XVIII, sem nos dizer a referência:



FIGURA 3: Chic Inglês

e comenta a respeito:

Passada a fase do terror, da Revolução Francesa, o estilo do aristocrata inglês, que vivia no campo, discreto e cool, passou a dar o tom da moda masculina no final do século XVIII. Esta influência, dura até hoje. Abaixo, no quadro de 1776, está um chic inglês. Observe o despojamento dos trajés (RODRIGUES, 2008).

Observando as duas imagens, é impossível não compará-las, encontrando mais semelhanças do que diferenças. Os elementos essenciais: o terno, a bengala, o culote estão presentes, faltando apenas a cartola, uma invenção posterior à pintura apresentada pelo especialista do jornal. Aos elementos básicos da vestimenta dos nobres do século XVIII, ainda foram incorporados às roupas de Samuel, muito brilho e dourado em forma de bordados e estampas. Sendo um nobre entre os sertanejos, Samuel não só se diferencia pelas suas vestes de nobre, como também irradia brilho dourado em toda sua roupa. A “brancura” de sua imagem é chamativa em todas as cenas em que aparece e tornando-se destaque entre os demais.

Clemente, o outro professor de Quaderna, também usa terno, mas outros elementos são acrescentados à vestimenta.



FIGURA 4: Clemente

Suas calças são de tecido mais leve e acompanhadas por um cinturão largo, que aparentemente é feito de um tecido grosso, próximo à estopa ou couro. Por ser associado sempre aos mouros, nada mais adequado para o personagem do que calças de origem africanas ou orientais. Na cabeça, ao invés da cartola adotada na vestimenta de seu adversário, Clemente usa um cocar, que o aproxima de seu outro adjetivo: tapuia. Assim, no personagem encontramos três elementos principais: o terno, pra representar a sua filiação ao conhecimento acadêmico; as calças árabes para o filiar aos mouros; e o cocar, que o filia aos índios.

Na minissérie dirigida por Luis Fernando Carvalho, o figurino é parte integrante da identidade dos personagens. Não é à toa que a maioria deles aparece com uma única roupa durante toda a trama. As roupas são itens importantes na construção televisiva do mundo de Quaderna. Tudo é muito cheio de brilho, cor, detalhes. Nenhum personagem – com exceção de Pedro Beato – é vestido de forma simples. As roupas são lotadas de detalhes, costuras, adereços, ornamentos. As roupas falam pelo personagem, revelam

seus segredos e sua personalidade. Despi-los de suas vestes é o equivalente a descaracterizá-los. Pra ilustrar isso, podemos recorrer ao próprio Quaderna, que surge em quatro personificações durante toda a minissérie: menino, jovem, adulto e velho. Destas, os figurinos que mais se aproximam em característica são do Quaderna jovem e adulto, por isso mesmo, acreditamos que a análise do primeiro ser dispensada.

O Quaderna menino é apresentado como um pequeno fidalgo: terno e gravata são os adereços principais:



FIGURA 5: Quaderna menino

As cores ocre, próximas ao couro e de tom aveludado, dão um tom “sertanejo” à criança e tornando a personagem quase parte do cenário seco e inóspito que habita. Devemos atentar para o fato de que, mesmo no início do século XX, moradores do interior do Nordeste, por mais abastados que fossem em dinheiro, dificilmente se vestiriam de forma tão elegante o tempo todo, e a mesma afirmativa vale para Clemente e Samuel. Mas isso reforça a noção de alegoria presente nas roupas, como parte do universo composto pelo olhar quadernesco.

Apesar da elegância, uma característica especial chama a atenção pelo contraste que representa diante de roupas tão finas: a roupa é curta demais para o pequeno. Na cintura, vemos parte de sua camisa, assim como as mangas curtas do terno deixam aparecer quase que todo antebraço. Roupas curtas demais são comumente associadas à miséria, que por sua vez é muito associada ao sertão nordestino que serve de cenário

para a minissérie. Para ilustrar semelhante situação, vamos recorrer à famosa capa do livro de um dos mais estudados sociolinguistas brasileiros:



FIGURA 6: Capa do livro “Preconceito Lingüístico (BAGNO, ...)

A imagem mostrada é capa do livro “Preconceito Linguístico”, de autoria de Marcos Bagno (BAGNO, 2004). Nela vemos uma família pobre, que o autor utiliza pra representar os excluídas da norma padrão da língua. A fotografia pode muito bem ser associada ao Nordeste, já que no imaginário geral do Brasil, é nessa região que encontramos os maiores índices de pobreza que a foto representa. O que importa mesmo observarmos são as roupas da criança, evidentemente curtas para o seu tamanho. Imagem comumente associada à pobreza, esse “encurtamento” das roupas se deve ao fato do crescimento rápido das crianças e a falta de dinheiro dos pais em renovar o guarda-roupa dos pequenos. Na minissérie, Quaderna, sendo nordestino de Taperoá, também tem as roupas curtas como se imagina que seja toda criança pobre do Nordeste. Entretanto, a pobreza é também associada à elegância, já que não são roupas casuais que estão curtas, mas um elegante terno.

Em relação ao figurino do menino, o Quaderna adulto apresenta uma mudança radical:



FIGURA 7: Quaderna adulto

O chapéu é de couro, como os dos vaqueiros, mas o formato é próximo aos dos toureiros espanhóis. Por cima da camisa, usa como uma armadura de couro, e o detalhe que mais chama a atenção fica por conta da calça com pernas desiguais em comprimento, tal qual a de um bobo da corte. Assim como já dissemos no tópico referente ao personagem, Luiz Fernando Carvalho capta a essência de bufão do personagem e emprega propositalmente esse seu aspecto em seu figurino. A caracterização enquanto bufão haverá de se aprofundar ainda mais no outro estágio: o Quaderna velho.



FIGURA 8: Quaderna velho

Tudo que havia de contido na roupa do Quaderna adulto cede espaço para a extravagância do figurino do Quaderna mais velho. A identificação com o bobo, antes sutil, agora é clara, o que se confirma no andar e no falar do personagem. Entretanto, apesar da proximidade mais clara com o Bufão, o personagem ainda mantém os elementos que o ligam à sua “nordestinidade” e que está presente em todas as suas roupas, seja do menino, do adulto ou do velho: o couro. Assim, da tradição medieval à cultura nordestina, a roupa do velho Quaderna é composta:

As roupas usadas pelo Quaderna velho, o palhaço medieval, por exemplo, foram inspiradas na imagem do personagem Cucurucu, da *commedia dell'arte*, e nos palhaços Mateus e Bastião, mostrando como a cultura brasileira foi impregnada pela cultura medieval e ibérica (MEMORIA GLOBO, [201-]).

Observar os três “Quadernas” é enxergar as fases por quais o personagem transita. Do menino de roupas curtas e de aspecto “civilizado”, passando pelo poeta de armadura de couro, até chegar no palhaço encourado e despojado que vemos agora.

As roupas dos personagens são parte e essência destes. Extravagantes, gritam ao seu modo as características que cada um possui de mais berrante. A nobreza europeia de Samuel, a herança negra e indígena de Clemente, a inocência contida do pequeno, as aspirações e contradições do Quaderna adulto e o ar bufão do velho. Trazendo o detalhismo barroco, a carnavalização que em seu exagero parece se ocupar mais do fantasiar do que simplesmente vestir os personagens, que têm a silhueta definida por suas roupas. Calças, chapéus, ternos e lenços formam o contorno, traçam o perfil de cada um deles.

O perfil de um personagem dita os pontos de foco que ele percebe, bem como a forma como ele percebe e reage ao que percebe. Um personagem engajado percebe uma injustiça e se revolta, um personagem covarde percebe a mesma injustiça e se acovarda, um personagem desprovido do conceito de justiça sequer percebe a injustiça (CAMPOS, 2009, p. 157).

Várias são as formas de apresentar o perfil do personagem, o que com o personagem principal geralmente acontece nos minutos iniciais da trama, no primeiro ato, conforme Field (2009) explica:

O Ato I, ou o começo, é uma unidade de ação dramática [...] desenvolvida no âmbito do contexto dramático conhecido como *Apresentação*. [...]

Nesta primeira unidade de ação dramática, o Ato I, o roteirista tem de *apresentar* a história e os personagens, introduzir a premissa dramática (ou sobre o que é a história), elucidar a situação (ou circunstâncias em torno da ação) e estabelecer as relações entre protagonistas e os outros personagens que habitam seu universo (FIELD, 2009, p. 34).

A apresentação pode se dar por vários elementos, como uma descrição ou atitudes do personagem, no segundo caso utilizando em geral uma cena que evidencie um aspecto importante de seu perfil. No caso de *A Pedra do Reino*, a apresentação se dá também por meio dos figurinos, que dialogam com o perfil do personagem e traduzem este para o espectador. Apesar da ousadia para o meio no qual está inserida, a televisão, a minissérie de Luiz Fernando de Carvalho se destaca em sua concepção de figurino, ao fugir do habitual, da mera reprodução da realidade, optando pela adoção da alegoria e do enfeite barroco carnavalesco.

3.2. Cenário e atuações: o espaço em movimento

Após a análise do figurino, pretendemos penetrar um pouco mais no universo televisivo construído pelo diretor a partir da obra de Suassuna. Para tanto, neste ponto de nosso trabalho pretendemos empreender uma análise do cenário e do estilo de atuação que constituem a minissérie. Esse passo é importante porque cenário e atuações são elementos de composição da minissérie no qual podemos depreender alguns traços que evidenciem (ou não) o barroco que viemos apontando ao longo de toda obra de Suassuna e de seu personagem Quaderna.

A composição cênica da série de Carvalho possui um elemento que a diferencia das demais produções contemporâneas a ela e de tudo que já foi produzido para a televisão brasileira. Há uma certa atmosfera que elimina o realismo e instaura a fantasia. Esse recurso é obtido por meio da utilização de alguns elementos específicos que, ao mesmo tempo instauram uma nova forma de fazer televisão e bebem na visão de Suassuna sobre a nossa identidade cultural e artística.

Por ser Quaderna o narrador do romance, é dele a visão traduzida na televisão. Da mesma forma que o mundo narrado por ele é cheio de exageros alegóricos, a série também o é. Os figurinos são extravagantes e, além de ajudarem na composição dos

personagens, são peças de fantasia no sentido de narrativa e também de adereço, peça de roupa a ser usada nos bailes de máscara.

Assim como acontece com o figurino, também cenário e atuações recebem um tratamento especial na produção de Carvalho. Elementos fundamentais para um meio visual como o é a televisão, cada detalhe do cenário, dos objetos de cena, até as atuações dos personagens é dotado de conteúdo ao dialogar de forma íntima com os elementos da obra de Suassuna.

O espaço maior é o sertão, especificamente a cidade de Taperoá. Para a gravação da minissérie, a rede Globo ergueu na pequena cidade paraibana uma nova cidade, cenográfica:

Uma cidade cenográfica foi construída no trecho final da principal rua de Taperoá, conhecido como Chã da Bala. O cenário foi concebido como uma cidade-lápide, com detalhes que lembravam um cemitério. A idéia era criar um espaço de louvor à memória dos antepassados. As casas existentes no local ganharam revestimentos nas fachadas, o chão recebeu 40 cm de terra e a área, de 2 mil metros quadrados, ganhou 35 nichos e foi fechada de forma a transformá-la em uma arena octogonal. Um portal, com um espaço interno cenografado como uma igreja, foi construído para, dentro do contexto da história, servir de ligação entre o mundo externo e o universo mágico da arena. Também foi erguida uma edificação representando os Arcos de Roma. Uma das casas da arena foi usada como base para os camarins de figurino e caracterização. A área de cenografia, chefiada pelo cenógrafo João Irênio, aproveitou cerca de 80 pessoas da região para levantar e adereçar a cidade cenográfica em pouco mais de 25 dias. A carroça de Quaderna, posicionada no centro da arena, também mereceu atenção especial. Ela foi inspirada nas carroças ciganas e tinha dois palcos giratórios, cujo movimento circular representava o ponteiro de um relógio: uma forma de trabalhar o tempo cíclico (MEMORIA GLOBO, [200-]).

No trecho citado percebemos os recursos e intencionalidades de Carvalho. O primeiro recurso é na intenção de manter e justificar a fantasia. O cenário da cidade, o imenso terreiro do qual o Quaderna velho narra as suas aventuras, é uma arena ligada ao mundo exterior por um “portal”. A carroça também adquire função extra-cenográfica e assume papel de dispositivo temporal na narrativa. De inspiração nas carroças ciganas, portanto, produção popular, possui um movimento giratório (são dois “andares” móveis) que representa o relógio, signo maior do tempo, que na minissérie recebe tratamento especial, já que temos, a todo momento, intercalações entre o Quaderna velho, o adulto e o criança, além do jovem, em menor proporção. Há momentos em que

o Quaderna sobe do nível de baixo para o de cima da carroça por meio de uma escada e – quando chega ao topo – o vemos no seu quarto, abrindo seu baú de relíquias e admirando sua coroa. Em outro momento, o pai de Quaderna prepara o chá de cardina – responsável por abrir a mente do protagonista e ao mesmo tempo retirar sua potência sexual – e sob a mesma escada para chamar o pequeno Quaderna, que vem correndo pelo nível superior do palco. Do nível de cima, o narrador – performático como um palhaço – declama a epítome do livro de Suassuna ainda nas primeiras cenas. No mesmo instante, ele salta do palco e seu discurso assume um ar de seriedade e drama ao evocar a sua musa. Há cenas ainda em que o palco serve de elo entre os diferentes Quadernas, quando, por exemplo, vemos o palco girar e surgir o Quaderna jovem pronto pra sua estada no seminário. O percurso alto-baixo é descrito por Bakhtin (1998) como pontos em que a passagem de um para o outro representam a crise, uma mudança de atitude ou fatos marcantes, o que condiz com as cenas que citamos e principalmente com a última, quando o palhaço evoca a sua musa e se despe da comicidade ao descer do palco.

Outro recurso semelhante à carroça foi o uso da cadeia onde Quaderna prestou depoimento ao Corredor:

Também foram usados como locações uma cadeia desativada (cenário do inquérito a que Quaderna é submetido); a Serra do Pico - o ponto mais alto de Taperoá; e uma área na cidade vizinha de Cabaceiras. O cenário da cadeia tinha uma estrutura semelhante a um octógono tridimensional, intercalando paredes móveis que se deitavam no chão com duas arquibancadas, onde se sentavam todos os personagens, fazendo as vezes de platéia. O espaço, todo em madeira, multiplicava-se em diversas formas, a partir da improvisação dos atores e da câmera (MEMORIA GLOBO, [200-]).

O vai e volta das paredes interliga espaços e tempo. Há cenas em que Quaderna derruba uma parede e uma banda fanfarra passa no meio da sala, em outro momento, ele olha pela janela de uma das paredes e de lá pode ver a praça, onde a cavalgada da chegada de Sinésio (ocorrida três anos antes e motivo pelo qual presta depoimento) está acontecendo. Fora do depoimento, na prisão, ele também torna-se expectador privilegiado dos fatos passados, nos quais ele muitas vezes está incluído. No primeiro episódio, quando somos apresentados ao Quaderna adulto, escrevendo o seu livro, temos o mesmo tom do livro do escritor paraibano:

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 (SUASSUNA, 2007, p. 31).

Além dos cenários, objetos de cena também receberam tratamento especial. Em *A Pedra do Reino*, Carvalho optou por representar os animais – elemento constante na narrativa de Suassuna – por meio de mamulengos, bonecos de teatro tipicamente nordestinos. Santos (1999, p. 255), citando um dicionário do século XIX, define mamulengo:

Espécie de divertimento popular, que consistem em representações dramáticas, por meio de bonecos em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas e fazem que o bonecos se exibam com movimento e fala (SANTOS, 1999, p. 255).

O próprio teatro de mamulengo é uma influência constante na produção teatral de Suassuna, como comenta Santos (1999, p. 255):

O contato com o mamulengo, teatro popular de marionetes do Nordeste, está na origem da pesquisa e da escritura teatral de Ariano Suassuna. Suas primeiras obras foram entremezes construídos a partir do modelo das peças para marionetes destinados a serem representadas no Teatro de Bonecos do Teatro do Estudante de Pernambuco, o TEP. Posteriormente, a influência se faz sentir de modo mais difuso, aparecendo nos diálogos, jogos de cena, com exceção da peça *A pena e a lei*, fundada numa relação original entre a marionete e a representação do homem no teatro.

A opção de Carvalho pelos mamulengos bebe nas fontes do escritor paraibano para recriar no universo nordestino de Quaderna a fantasia intencional e alegórica com que o narrador preenche a sua visão de mundo. Seguindo a mesma orientação de feitura dos figurinos e cenários, a confecção dos mamulengos também segue a premissa da utilização de artesãos locais e do reaproveitamento de materiais:

Couro, metal, chapas de fotolito, lata, tapeçarias, restos de ossos, palha, madeira, palitos de picolé, enfim, os mais diversos materiais foram utilizados tanto na confecção dos figurinos supervisionados por Luciana Buarque quanto na criação dos objetos alegóricos elaborados no ateliê de arte. A oficina de arte, supervisionada pelo artista plástico Raimundo Rodriguez, envolveu 24 artesãos na criação de objetos e animais cenográficos, entre coroas, espadas, marionetes, bichos selvagens e mais de 40 cavalos em tamanho natural, feitos com sobras de materiais como palha de milho e de carnaúba, estopa, resto de isopor, ossos, latas, serragem e papel, todos equipados com um mecanismo que permitia a sua movimentação em cena. A equipe de

artesãos contou com profissionais reconhecidos, como o pernambucano José Lopes da Silva Filho, conhecido como Mestre Zé Lopes, um dos mais conceituados criadores de mamulengos do Brasil, responsável pela produção dos bichos articulados utilizados em diferentes seqüências da minissérie (MEMÓRIA GLOBO, [200-]).

O resultado estético final da utilização de mamulengos e materiais reutilizados é a concretização na tela da televisão da união entre o refinamento da técnica televisiva com a elaboração da arte popular. As cenas em que há uma maior presença dos mamulengos e cavalos são as que acontecem na praça, sob a visão atenta do velho Quaderna. A primeira delas é a entrada da cavalgada que trouxe Sinésio. Em todas elas há uma espécie de “confusão organizada”, com a utilização clara de diversos itens das festas populares, como o folgado e o cavalo marinho. Isso pode ser visto, entre outros momentos, na cavalgada de Sinésio, logo no início do primeiro episódio.

Saindo dos detalhes como roupa e objetos de cena, devemos comentar a referência visual seguida pelo diretor para composição do universo de Suassuna.

Obras de artistas plásticos como Giotto, El Greco, Goya e Velásquez, além de referências barrocas, medievais e sertanejas, serviram de inspiração para a estética adotada na minissérie (MEMÓRIA GLOBO).

Do tom ocre das cenas, às vestimentas, tudo parece retirado de uma pintura ou diretamente dos folhetos de cordel. A utilização dessas referências na composição visual ajuda o espectador a identificar, mesmo que inconscientemente, o caráter barroco da obra.

De nada adiantaria o trabalho de figurino, cenário, fotografia, nem os mamulengos, se a atuação dos personagens – alavanca mestra de qualquer produção dramática – não correspondesse à proposta. Assim como fez com cada um dos detalhes que temos citado neste capítulo, o diretor dedicou especial atenção aos atores, desde a escolha à preparação dos mesmos. Atores de fora do Nordeste não entraram, bem como atores conhecidos, com exceção de Luiz Carlos Vasconcelos e Cacá Carvalho, que – apesar de conhecidos pelo grande público pelo trabalho em novelas e filmes – também são nordestinos.

- O trabalho de preparação do elenco da minissérie A pedra do reino envolveu três meses de intensa dedicação, entre aulas de expressão corporal e voz, interpretação, leitura do texto, palestras e mergulho na obra do escritor. A atriz Fernanda Montenegro, embora não estivesse no elenco, foi convidada pelo diretor para abrir os ensaios com uma

palestra para os atores. O psicanalista junguiano Carlos Byington e o próprio escritor Ariano Suassuna também falaram ao elenco: o primeiro analisou os arquétipos dos personagens, e o autor discorreu sobre a obra e suas motivações ao escrevê-la.

- Diariamente, o elenco ensaiava com o diretor Luiz Fernando Carvalho e sua equipe de colaboradores, entre eles: Tiche Vianna, diretora e pesquisadora da linguagem teatral no Barracão Teatro em Campinas, que trabalhou a preparação do corpo através de máscaras de expressão; o ator Ricardo Blat, que atuou nas duas jornadas de Hoje é dia de Maria e trabalhou como preparador do elenco na área de interpretação; a professora de dança Lúcia Cordeiro, responsável pelo trabalho de consciência corporal e respiração; e a bailarina Mônica Nassif, que deu aulas de dança para o grupo (MEMORIA GLOBO, [200-]).

A preocupação de Carvalho com seu elenco foi crucial para o resultado final. Apesar de todos os requintes no figurino, objetos de cena e cenários, os atores são a peça fundamental da produção, nas mãos deles e na intensidade de seus gestos a trama vai sendo construída, tornando os outros elementos acessórios diante da essência dos atores.

A cena de abertura da minissérie nos dá uma dimensão disso. Logo após a tomada aérea do sertão, a vila de Taperoá recebe o foco e vemos invadir no enquadramento da câmera o Quaderna velho, cambaleando e dançando, que logo é seguido pelas crianças, como acontecia com os palhaços da infância do escritor paraibano. Instantes depois, sob o som da rabeca, dois imensos portões são abertos na vila – os mesmos portões do “portal” que já descrevemos – e dele saem todos os personagens da série, sempre em pares. Após a execução de uma típica dança de salão colonial, eles se juntam numa ciranda. Este é o ápice da cena, e não é por menos. Sendo em formato circular, ela conserva em sua estrutura a igualdade de todos os seus integrantes: negros e brancos, ricos e pobres, homens e mulheres, se colocam em igualdade, quebrando as estruturas sociais convencionais de forma semelhante ao que acontece no carnaval, como propõe Bakhtin (1996, 1998).

A formação da ciranda logo no início do primeiro episódio nos dá uma dimensão da proposta do diretor e denuncia o caráter múltiplo da obra. Misturando dança, teatro, música, cinema, pintura, Carvalho tenta reproduzir na minissérie a pluralidade de linguagens e gêneros encontrada no romance. Assim como Suassuna usa da xilogravura, da cantoria e da poesia em sua obra, o diretor mistura gêneros artísticos performáticos na composição da adaptação televisiva. Além disso, Carvalho ainda evidencia o caráter enunciativo do texto de Suassuna, no qual podemos ver um Quaderna se apresentando para um público, contando para uma plateia as suas aventuras.

Na opera mundi de Luiz Fernando Carvalho, tanto em Hoje é dia de Maria como, mais radicalmente, em A Pedra do Reino, a encenação contempla, incorpora e devora, almejando totalizar, todas as formas de manifestação artística, que, ao gosto do barroco, cujo sentido literal é “acumulação”, une e mistura cinema, teatro, poesia, pintura, circo, ópera, literatura, romance, odisséia, sátira, tragédia, picardias, cordel, maracatu, papangus e novelas de cavalaria. Do popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca da nacionalidade, a mão barroca e o “estilo régio” de Luiz Fernando Carvalho orquestram excessos, intensidades, contrastes, júbilos sem limite, jorros declamatórios e diversos registros e linguagens (FELDMAN, [200-]).

Quando assistimos *A Pedra do Reino*, há uma diferença na atuação que nos chama atenção pela diferença com o que estamos habituados a ver na televisão e até mesmo no cinema. A performance dos atores desses meios é (quase) sempre o mais próximo possível da realidade, tentando igualar nas personagens comportamentos do mundo real. Na produção de Carvalho não é assim, pois, seguindo a mesma orientação de todos os outros componentes da produção, o trabalho dos atores foi guiado por intensa pesquisa, tudo a fim de denunciar, por meio das atuações, as referências estéticas que Suassuna valoriza e emprega em seu romance. Tavares dos Santos, em trabalho sobre a dimensão teatral da minissérie, evidencia:

Em relação à interpretação, percebe-se nos corpos, gestos, vozes e modos dos personagens a referência direta aos tipos característicos da Comédia Dell’Arte como: os servos, os doutores, os enamorados, os juristas e os militares (TAVARES DOS SANTOS, 2010, p. 6).

A *Commedia Dell’Arte* é tida como a responsável pelo nascimento do teatro moderno e se situa no período que vai de meados do século XVI e fim do século XVIII. Ela se tratava, basicamente de um grupo – ou grupos – de atores que formalizaram e teorizaram o ofício do ator. Por meio da obra de Barni (2003), temos uma tentativa de definição do movimento:

[...] pouco sabemos sobre aqueles indivíduos que, em poucas décadas, inventaram o profissionalismo teatral. [...] a *Commedia dell’Arte* é, principalmente, uma série de fenômenos diversos e complexos, sumariamente compendiados sob esse nome e, cujos protagonistas são os atores (ou as companhias de atores) que ao longo de dois séculos percorreram a Itália e a Europa (que se arrogaram também as funções dramáticas) [...] (BARNI, 2003, p. 20).

O que mais nos interessa observar na *Commedia del'Arte* são as atuações, quais os princípios que regiam as cenas. Uma característica importante era que as cenas possuíam uma dinâmica intensa entre os atores, com troca de falas e gestuais que, de tão bem arquitetadas, o público chegava a crer que o espetáculo era todo construído à base do improvisado, o que Barni faz questão de explicar:

[...] o público nada conhecia do espetáculo a que iria assistir, a não ser o título, até porque não havia textos publicados. Claro, havia variações, de ator e ator, de companhia a companhia, mas na visão do espectador que, não esqueçamos, também era "papel" que se formava naqueles mesmos dias, essa "atuação de improvisado" era facilmente tomada por "improvisação [...]" (BARNI, 2003, p. 30).

Fato era que os atores se prepararam intensamente para cada papel, preparo tão intenso e tão valorizado que muitos deles representavam o mesmo tipo (ou máscara) durante toda a carreira.

[...] o que parece contar mais é o jogo cênico, que orquestrava o conjunto do espetáculo; isto é, aquele entrelaçamento de situações das diversas personagens (que afinal se repetiam de trama em trama) cuja realização "ao vivo" era impossível, não fosse uma grande sincronia e um profundo sentido do conjunto por parte de cada ator. Esse estar à-vontade com a própria personagem em toda situação, dispondo até de um "formulário" de repertório em mente, também permitia, acredito, que o ator atentasse para o conjunto do espetáculo. A ponto de sua participação entrelaçar-se à dos outros harmonicamente, compondo assim a trama geral. E essa fórmula, extremamente funcional e flexível, foi sendo burilada e afinada com a prática. Em outras palavras, a "especialização" do ator [...] e o domínio da máscara, do próprio "tipo" ou personagem por parte dos atores, eram pontos cruciais para o espetáculo de *Commedia Dell'Arte* (BARNI, 2003, p. 29).

Como ressalta a autora, o jogo cênico, o modo como cada um dos integrantes do espetáculo se articulam durante a cena, era a característica mais forte das atuações da *Commedia Dell'Arte*. No aspecto individual, cada ator se ocupava de imprimir em seus personagens traços e características que ajudassem ao público a reconhecer a personalidade do mesmo. Nessa tarefa ele contava com a ajuda de alguns elementos, como a máscara:

Em linguagem cênica, é inegável a amplificação do gesto que a máscara bem utilizada permite, como se facilitasse a expressão corporal, ou antes, a forçasse ao extremo. [...] Tira-se a expressão facial de um ator para forçá-lo a explorar o potencial expressivo de seu corpo. Daí à estilização é um passo (BARNI, 2003, p. 32).

A máscara auxiliava na construção do gestual, que por sua vez era empregado em outros recursos:

[...] dilatação ou distorções das tensões físicas aliadas a verdadeiras acrobacias [...]: quedas, cambalhotas, saltos mortais, com variações cada vez mais complexas, são elementos a mais de um saber teatral cada vez mais codificado (BARNI, 2003, p. 32).

Iranthir Santos, pernambucano, foi o ator que ficou encarregado de transferir pra tela o espírito picaresco, dramático e sonhador do personagem de Suassuna. Em depoimento no documentário que acompanha o dvd, o ator revela que pensou Quaderna como uma interrogação e foi esse símbolo que ele tentou imprimir na postura do personagem. Assim como acontece com Iranthir, todos os gestos dos personagens seguem a tendência de exagero presente na *Commedia dell'Arte*. Samuel é cheio de gestos requintados e fala lenta; Clemente é incisivo e fala sempre como se estivesse discursando; Sinésio quase não fala e mantém o olhar misterioso; Arésio é frio e sombrio, de fácil identificação enquanto vilão; Margarida se comporta como uma boneca-bailarina, sempre na ponta dos pés e de gestos precisos, quase mecânicos; Maria Safira se contorce como uma possessa.

Ao empregar na atuação de seus atores técnicas da *Commedia dell'Arte*, Carvalho mais uma vez vai beber nas fontes medievais de Suassuna para a composição de sua narrativa televisiva, ao passo que demonstra profundo conhecimento da obra do autor, já que, como ressalta Vassalo (2002):

Por via indireta, pode-se reconhecer em Ariano Suassuna alguns traços da *commedia dell'arte*, como o primitivismo dos personagens, que atuam às vezes aos pares. Há também certos personagens estereotipados ou máscaras da comédia italiana que aparecem no mamulengo, como o negro, o astucioso, a mulher fatal. Tais papéis recorrentes representam um filão para Suassuna. Concentram-se mais em *Torturas de um coração* e *A pena e a lei*, embora figurem também em outras peças. A agilidade dos diálogos, beirando o improviso, está presente na apresentação dos personagens das duas peças, situando-se entre os dois prólogos no início de cada uma. O mesmo se dá quanto às cenas de agressão física, comuns e perceptíveis no mamulengo (VASSALO, 2002, p. 173).

Não seria arriscado, portanto, afirmar que o próprio Quaderna, antes mesmo da sua representação por um ator, possui traços de personagem da *commedia dell'arte*. Sua fala dinâmica e os diálogos rápidos com seus professores nos mostram um pouco disso.

O fundamental é percebermos na obra televisiva o quanto a carnavalização empreendida por Suassuna na valorização do elemento barroco é transmitida pela utilização de outros meios que não apenas a escrita, ou papel impresso.

Na produção de Carvalho, percebemos desde a essência miscigenada de Quaderna à influência da tradição popular na sua concepção de mundo, bem como da influência clássica medieval. Não podemos nem devemos julgar a obra por cenas, porque ela é um conjunto, que vai da elaboração do figurino e dos animais-mamulengos, passando pela preparação dos atores. Tudo para compor uma pintura em movimento, onde os seres representados atuam num grande espetáculo, ao som de rabecas e em meio a festejos da tradição popular nordestina.

A SAGRAÇÃO DO GÊNIO NORDESTINO CONHECIDO

No cenário da literatura paraibana, nordestina e brasileira contemporânea, Suassuna é um dos autores mais proeminentes. Suas obras alcançaram a popularidade por meio da mídia e sua figura tornou-se conhecida, assim como suas ideias sobre a cultura brasileira. Ao longo de nosso trabalho, citamos, além das produções literárias do escritor paraibano, sua produção enquanto acadêmico e crítico de arte em meios como a sua coluna jornalística. Seja na literatura ou fora dela, há uma constante preocupação do autor em afirmar aquilo que ele acredita ser a genuína cultura brasileira. Para isso, lançou mão de todos os recursos que tinha em mãos, desde a literatura, passando por sua atividade enquanto secretário de cultura até o ápice com o Movimento Armorial.

Estudar *A Pedra do Reino* foi uma oportunidade de entendermos tanto suas ideias quanto seu fazer literário. Além de um pensador polêmico sobre a cultura e identidade nacional, Suassuna é, antes de qualquer coisa, um escritor primoroso, dono de uma técnica e um estilo que o consagraram, merecidamente, como um dos grandes escritores de toda nossa literatura.

Seu romance, apesar de sempre comparado com o Dom Quixote de Cervantes, é uma obra única em cada um de seus aspectos. Quando falamos da estrutura do romance, no segundo capítulo deste trabalho, ressaltamos algumas das características estéticas trabalhadas pelo escritor paraibano que contribuem para a constituição deste livro num universo próprio e autossuficiente. O narrador Quaderna é consciente de sua narração e por vezes somos levados a pensar que são os escritos dele que estamos lendo, esquecendo da imagem tão presente do escritor. Além disso, a utilização de inúmeras referências, ilustrações, cantos e a própria estrutura em folhetos faz com que a obra instaure um espaço ficcional difícil de ser interrompido. Ao dar voz ao seu personagem, Suassuna aproxima o Quaderna dos antigos narradores lembrados por Benjamin (1996) e Adorno (1992) e declarados por estes mesmo como mortos na literatura contemporânea. Aliás, a utilização da forma em prol do conteúdo salta aos olhos em todo o romance. Como nós mesmos ressaltamos no já citado capítulo dois, até com as gravuras do livro o autor se preocupou. Tratou ele mesmo de fazer cada uma delas, pois assim poderia empregá-las no livro como sendo de Quaderna. Entregar o trabalho a outro artista o obrigaria (ao menos moralmente) a referenciar o nome do verdadeiro autor, o que romperia o espaço ficcional a que nos referimos no início deste parágrafo.

O personagem principal, Quaderna, é o dispositivo que dá vida à narrativa. É ele que compõe a obra em folhetos, ele que emprega gravuras, que mescla prosa e poesia, que insere cantoria e discursos científicos. Mas é ele principalmente que nos fornece um reino imaginoso por meio de seu olhar. Os olhos de Quaderna são a nossa janela para o sertão de Taperoá e por meio dele podemos experienciar essa cidade, esse reino que existe feito de fantasia e glória.

Pedro Dinis Ferreira Quaderna é um “round character” no extremo do conceito formulado por Forster (1985). Com ele, nunca sabemos o que acontecerá nas páginas seguintes, um personagem que tem um leque de atitudes tão variados quanto a sua genealogia ou ideias. Ao compor a obra como o fez, inserindo nela tão diversificados gêneros, Suassuna empregava na escritura de seu personagem aquilo que o constitui em essência: a diversidade carnavalizante.

A mesma diversidade que, lembrando nosso primeiro capítulo, é instituída principalmente como Freyre como a grande característica do povo brasileiro. Um povo que, segundo o estudioso pernambucano, já existia nos nossos colonizadores e apenas se apurou na formação na nova nação. Apesar de por vezes ressaltar sua discordância a respeito de alguns pontos do pensamento do pernambucano, o paraibano Suassuna se filia ao sociólogo ao também assumir a miscigenação, nossa essência castanha, como uma forte característica de nossa identidade.

Para ele, o sertão nordestino é o maior reduto de nossa verdadeira brasilidade, e por isso Quaderna, um genuíno “castanho”, não poderia deixar de ser também um sertanejo. Em sua formação biológica, traz elementos tanto da elite sertaneja – os Garcia-Barreto – quanto da classe mais baixa – os Ferreira-Quaderna. Em sua formação intelectual, recebeu influência de um professor negro e comunista, Clemente; e de um professor branco e monarquista, Samuel. E enquanto tinha aulas com os professores na fazenda de seu padrinho, aprendia sobre arte popular com seu padrinho de Crisma e sua tia felipa. Assim, o menino Quaderna, torna-se o homem cheio de contradições: ao mesmo tempo que busca na “inteligentzia” a fundamentação para seus argumentos, a sustentação oficial para seu império de ideias; desfruta da arte popular e bebe nela seus ensinamentos, bem como organiza festas, verdadeiros carnavais, onde pode por meio da fantasia tornar-se rei.

Se em sua formação biológica e intelectual há a miscigenação, não haveria de acontecer de forma diferente com a sua personalidade. Quaderna é um personagem tanto no romance de Suassuna quanto na sua própria vida, ele é o autor, diretor e ator de seu próprio espetáculo. Para ele, viver é representar e, tal qual o melhor dos mentirosos,

ele arquiteta seu cotidiano para que todos acreditem na sua personagem. Claro que nem sempre tudo dá certo, mas ele conta com a sorte e o bom humor pra se safar das enrascadas. Assim acontece com a caçada da onça e com a briga despropositada em que acerta a barriga de seu adversário com uma cabeçada.

Apesar do barroco e sua essência carnavalesca estarem presente por todos os lados da obra, é em Quaderna que ele se manifesta de forma mais clara e vigorosa, seja em sua formação ou sua personalidade e principalmente em sua narrativa. O personagem de Suassuna é uma representação em microescala da identidade nordestina. Neste personagem narrador e em sua produção, em sua forma de viver e enxergar a vida, encontramos todos os traços constitutivos daquilo que para o escritor paraibano é o Nordeste e por tabela o próprio Brasil.

Como vimos no último capítulo deste trabalho, ao adaptar o romance de Suassuna para a televisão, o diretor Luis Fernando Carvalho trouxe para a tela essa essência barroca carnavalesca de que tanto falamos. Usando das mesmas técnicas barrocas de Quaderna na sua escrita, o diretor se muniu de outros materiais, elementos e recursos para construir na televisão o reino imaginoso que Quaderna constrói ao longo de mais de setecentas páginas.

Assim como a obra de Suassuna é uma mistura de gêneros, um caos que instaura uma nova ordem, a minissérie da rede Globo de televisão, também o é. Nela temos elementos da dança, do canto, da poesia, da pintura, do circo. Ao nos distanciarmos do roteiro em nossa análise e nos aproximarmos dos elementos mais de encenação, como figurino, cenário e atuações, fomos entendendo o nível da carnavalesca que Carvalho fez questão de empregar na composição de cada cena. Roupas e cenários inspirados em pintores medievais; a utilização da sucata na confecção de cenários, objetos de cena e figurinos; a adoção do estilo típico da *Comedia del'Arte*; a transposição para a televisão de festas e folguedos populares. Tudo isso, ou sua maioria, retirado de seu contexto base de utilização e empregado para novos fins, tal qual a paródia tão amplamente utilizada por Suassuna no romance.

Seja na escrita, seja na adaptação televisiva, a nordestinidade da Pedra do Reino salta aos olhos e o personagem Quaderna invade nossas vidas. Com ele, somos apresentados às cores, aos vícios, às festas e às glórias de um reino imaginoso, barroco e extremamente carnavalesco a partir de uma realidade por tantas vezes palpável que quase podemos sentir a poeira de Taperoá entrar em nosso nariz quando respiramos fundo entre uma página e outra.

REFERÊNCIAS

A PEDRA DO REINO. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Rede Globo de televisão. São Paulo: Somlivre, 2007. 2 DVD.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Agonia e êxtase. In: _____. **Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30**. Rio de Janeiro: editora 34, 1994.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. 33. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 1998.

_____. **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec / Annablume, 2002.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARNI, Roberta. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Della'arte**. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica arte e política**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOTELHO, André. SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes de um país**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CHIAMPI, Irlomar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

FELDMAN, Ilana. A Pedra do Reino: A Opera Mundi de Luiz Fernando Carvalho. **Revista Cinética: Cinema e crítica**. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>>. Acessado em 03/11/2010.

FIELD, Syd. **Roteiro: os fundamentos do roteirismo**. Tradução de Alice Leal. Curitiba: Arte e Letra, 2008.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**. Rio de Janeiro: Jorge Jazhar, 1998.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. San Diego: Haverst book / Harcourt Inc, 1985.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

LIND, Georg Rudolf. Ariano Suassuna – romancista. **Colóquio / Letras**, Lisboa, n.17, p.29-44, 1974.

MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples** – aplicada ao Romance da Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: PUC, 1977.

MEMORIA GLOBO. **A Pedra do Reino**. [201-]. Disponível online: [<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo>] - acessado em 15/03/2011.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Carnaval, antropofagia, paródia. Tradução do espanhol: Selma Calasans Rodrigues. In: **Sobre a paródia**. MONEGAL, Emir Rodrigues. Tempo brasileiro: Rio de Janeiro, 1980. p. 6-17.

MOURA, Débora Cavalcantes de. **Entre duas pedras: catolé** (um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonito e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição de Pedra do Reino, de Ariano Suassuna). Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2002.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Editora da UFPE, 1999.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PALACIOS, Guillermo. Messianismo e expropriação camponesa: Uma nova expedição ao Reino da Pedra Encantada do Rodeador: Pernambuco, 1820. **Rev. hist.**, São Paulo, n. 147, dez. 2002. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092002000200004&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 07 ago. 2011.

PIATTI, Deise Elen. SILVA, Acir Dias da. A Pedra do Reino e a tradução-poética. In: **XI Congresso internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências**. São Paulo: USP, 2008.

PROPP, Valdimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, Rachel de. Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

RAMOS, J. A. Nuno Marques Pereira: o peregrino da América. In: Revista Língua Portuguesa. S.d. Disponível em <<http://linguaportuguesa.uol.com.br/linguaportuguesa/gramatica-ortografia/22/artigo178985-1.asp>>. Acessado em 12/03/2011).

RODRIGUES, Lula. **Terno executivo: mais de 300 anos de história**. 2008. Disponível em: [<http://oglobo.globo.com/blogs/lula/posts/2008/09/06/terno-executivo-mais-de-300-anos-de-historia-117250.asp>] acessado em 21/03/2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SUASSUNA, Ariano. **A Onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Recife: Recife, 1976. Tese de livre-docência. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE.

_____. Entrevista. Ao sol da prosa brasileira. In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna**. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 23 – 51.

_____. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. A arte popular no Brasil. In: NEWTON JÚNIOR, Carlos (ORG.). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a, p. 151-160.

_____. O teatro, o circo e eu. In: NEWTON JÚNIOR, Carlos (ORG.). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b, p. 209-212.

_____. Encantação de Guimarães Rosa. In: NEWTON JÚNIOR, Carlos (ORG.). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008c. p. 123-149.

TAVARES DOS SANTOS, Bárbara. A dimensão teatral na A Pedra do Reino. In: **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: Unirio, 2010.

VASSALO, Lígia. O grande teatro do mundo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna**. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 147 - 180.