



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NATACHA GUEDES DA SILVA

O ÉPICO SERTANEJO DE ARIANO SUASSUNA: o mito d'A Pedra do Reino

Recife

2020

NATACHA GUEDES DA SILVA

O ÉPICO SERTANEJO DE ARIANO SUASSUNA: o mito d'A Pedra do Reino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Postal

Recife

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

NATACHA GUEDES DA SILVA

O ÉPICO SERTANEJO DE ARIANO SUASSUNA: o mito d'A Pedra do Reino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 09/03/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Postal (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. David Pessoa de Lira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Imara Bemfica Mineiro (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

A presente dissertação de mestrado intitulada *O épico sertanejo de Ariano Suassuna: o mito d'A Pedra do Reino*, pretende analisar a obra *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta*, do anteriormente mencionado escritor paraibano, através de uma análise comparativa entre esta e textos épicos da tradição clássica. Tendo em vista a máxima comparativa que, todo texto é absorção e réplica de seus anteriores, bem como a constatação de que o gênero textual está intrinsecamente interligado à sociedade em que sobrevive e está inserido, buscaremos apresentar os pontos de interseção em que a obra de Suassuna cruza com os épicos clássicos e aqueles em que se distancia deste, buscando no *Romance* a liberdade necessária para a escrita de uma tão plural quanto a cultura sertaneja. Tais distanciamentos serão pontuados e explicados levando em consideração os pressupostos literários estabelecidos pelo escritor/narrador/personagem Pedro Dinis Quaderna, cujas aspirações de enaltecer a raça castanha, prevalece sobre sua escrita. Pondo em cheque fatos históricos nacionais, como por exemplo o massacre de Pedra Bonita, que serve de inspiração para o mito familiar de Quaderna, ao longo da obra este relata a história de sua família e do reino encantado do qual é descendente, a partir de seu ponto de vista singular. A partir deste estudo, buscaremos concluir que, assim como Ariano Suassuna busca através do Movimento Armorial harmonizar a arte erudita e a popular, Quaderna vai até as raízes do gênero épico e o reescreve a partir de sua vontade de exaltar a beleza da arte popular nacional, mais especificamente a sertaneja. Foram tomados como base teórica os estudos sobre o gênero textual épico realizados por WEBER (2009), HEGEL (1997), STAIGER (1997) KAYSER (1976) e SILVA (1987), os princípios da Literatura Comparada apresentados por CARVALHAL (2003), NITRINI (1997), CÂNDIDO (2002), GUILLÉN (1985), estudos sobre o mito feitos por ELIADE (2006) e CAMPBELL (2008) e por fim, as análises do legado Suassuniano e do seu Movimento Armorial por NEWTON JÚNIOR (1999), NUNES (2010), TAVARES (2007), SUASSUNA (2008), LUYTEN (1984), FARIAS (2008), ARENDT (2013) e ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009).

Palavras-chave: Ariano Suassuna. A Pedra do Reino. Épico. Literatura comparada.

ABSTRACT

In this master degree dissertation titled *O épico sertanejo de Ariano Suassuna: o mito d'A Pedra do Reino*, aims to analyze the work *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta*, written by the previously mentioned author, through a comparative analysis between this and epic Works from classical tradition. Understanding the maximum comparative of, every text is absorption and replication of yours previous one, as a finding that the textual genre is interconnected to the society in which is it inserted. We will present the points of intersection in which the Suassuna's work crosses with the epics and another ones in which distances from these, trying to find on the romance the necessary freedom for the plural write of the popular culture. The explications will consider the literary studies criated by the writer/ narrator/ character Pedro Dinis Quaderna, whose aspirations to celebrate de mestice folk, prevails in your writing. Recreating the national history, for example the massacre happened in Pedra Bonita, that serves as inspiration to the family's myth of Quaderna, throughout the work he relate his family's history and about his magic kingdom, by your singular point of view. From this study, we will try to conclude that, the same way Ariano Suassuna tries to harmonize de erudite and popular art through the Movimento Armorial, Quaderna go until the epic genre and rewrites this by your own desire to exalt the national popular art, more specific the art created in Sertão. Were taken as teoric basis the studies about the epic genre by WEBER (2009), HEGEL (1997), STAIGER (1997) KAYSER (1976) e SILVA (1987), the Comparative Literature principles by CARVALHAL (2003), NITRINI (1997), CÂNDIDO (2002), GUILLÉN (1985), ELIADE (2006) e CAMPBELL (2008). At least the analyses about the Suassuna's legacy by NEWTON JÚNIOR (1999), NUNES (2010), TAVARES (2007), SUASSUNA (2008), LUYTEN (1984), FARIAS (2008), ARENDT (2013) e ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009).

Keywords: Ariano Suassuna. A Pedra do Reino. Epic. Comparative literature.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 7 |
| 1.1 | O ÉPICO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO..... | 14 |
| 2 | DO MITO AO ROMANCE..... | 33 |
| 2.1 | ORALIDADE E MITO..... | 44 |
| 3 | POR UMA EPICIZAÇÃO DA NAÇÃO CASTANHA: ESPAÇO REGIONAL E TRADIÇÃO NO ROMANCE DE ARIANO SUASSUNA..... | 51 |
| 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 67 |
| | REFERÊNCIAS..... | 71 |

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como ponto de partida uma análise comparativa de elementos literários presentes no *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-volta*, do escritor Ariano Suassuna, que se repetem ou possuem algum tipo de parentesco com os textos epopeicos clássicos. Tal iniciativa trouxe consigo questionamentos mais relevantes como a busca do entendimento sobre a necessidade de se pesquisar sobre um gênero literário tão antigo e tão pouco consumido em nossa contemporaneidade. Portanto, neste trabalho buscaremos ir além do estudo do gênero literário, levantando as causas e as consequências do nascimento, em pleno solo sertanejo, de uma narrativa epopeica. Além disso, tentaremos elucidar a permanência da necessidade heroica de resistência de toda uma identidade que, assim como o gênero épico, tendeu por anos ao esquecimento, mas que encontrou dentro da cultura popular, forças para fazer reboar sua voz através dos demais confins do país.

Através de suas obras, é-nos possível inferir quanto a preferência do escritor Ariano Suassuna pela escrita de gêneros literários clássicos, acrescidos de temáticas universalmente humanas e outras que foram criadas de maneira estereotipada e delegada às comunidades nordestinas. Em sua extensa produção, temos amostras de como o escritor concentra os mais variados gêneros antigos, presente desde suas peças teatrais a suas poesias. No *Romance d'A Pedra do Reino*, não é diferente, visto que a plasticidade do gênero, como veremos mais à frente em um dos capítulos desta dissertação, permitirá que nosso *aedo* nordestino nos mostre mais um exemplo de sua engenhosidade. Não se distanciando de suas preferências clássicas, Suassuna construirá em seu romance a lenda de um reino majestoso, destruído por “traidores” e cujo último descendente tenta reerguer.

Primeiro, talvez seja necessária uma reflexão sobre o significado do clássico através dos tempos, para entendermos a importância deste para a produção do escritor paraibano. Para alguns, o contato com a palavra *Clássico* talvez os transporte de volta através dos séculos passados, a eras antigas chamadas Clássicas, podendo também ser remetidos ao período artístico que dominou as artes europeias nos séculos XVII e XVIII, na literatura, acompanhando toda a suntuosidade que

o nome carrega, *Clássicas* são aquelas obras que tendem a ser superestimadas devido ao seu valor histórico.

Salvatore D'Onofrio nos informa que, a princípio, o termo *classicus* servia para diferenciar os cidadãos das classes sociais mais abastadas dos demais. O homem *classicus* era uma figura de excelência perante a sua sociedade, distinguindo-se dos *proletarius*, assim, a etimologia do termo vem da palavra latina *classis* que significa classe social (D'ONOFRIO, 2007, p.217). Em relação à literatura, *classicus scriptor* era aquele que se destacava dos demais poetas devido ao seu amplo conhecimento linguístico, que por consequência lhe permitia a construção de belas imagens poéticas. Tal destaque fazia do escritor clássico um modelo para os demais, que adotavam suas obras como fonte de estudo nas academias.

A magnitude de excelência que a palavra Clássico representou por séculos é uma herança que permanece em nossa língua até os dias atuais. Para nós, clássico é tudo aquilo que possui valor destacado perante os demais, como por exemplo, quando descrevemos um filme popular como um clássico do cinema, a partida entre times de futebol tradicionais, para nós também é um clássico, o mesmo ocorre com as obras literárias que ganharam renome em meio à crítica, tornando-se clássicos da literatura.

Mas quais os fatores que levam uma obra literária a se tornar clássica? Antes dos grandes épicos homéricos que consideramos clássicos na atualidade, existiram outros que não chegaram até nós em sua forma escrita, os quais conhecemos apenas através das citações de filósofos e estudiosos da época. Portanto, faz-se imprescindível a fixação escrita de determinada obra para que esta possa eternizar-se e chegar a ser clássica. Ítalo Calvino, em *Porque ler os clássicos* (1993), enumera outros fatores que parecem ser comuns entre os livros clássicos. Como por exemplo o fato de sua leitura ser importante, pois, sempre tem algo a nos dizer, pois são livros que valem a leitura tanto quanto a releitura, e sempre terão algo novo a ser descoberto em suas páginas, além de serem parte formadora importante de nossa vivência como um todo. Muito além da literatura, os temas clássicos permeiam a nossa vida em diferentes esferas, e o desconhecimento dessas referências, empobrece a nossa experiência.

Desta forma, ao clássico, o escritor atribui o poder de mimetizar-se no inconsciente individual e coletivo, o que por ventura torna-o inesquecível. Ele também é histórico, pois sua significação é capaz de mudar ou abrir caminho a novas possibilidades interpretativas, quando à luz de uma perspectiva histórica e cultural diferentes (CALVINO, 1993, p.11).

A escolha dos clássicos parte de um princípio de seleção e exclusão. Aqueles que por ventura alcançam o patamar de clássico, passam a fazer parte de um seleto grupo chamado de cânone,

Nas artes em geral e na literatura, [...] cânone significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres -, um patrimônio da humanidade a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (REIS, 1992, p.70).

Por muitos anos, a Universidade era uma das máquinas de poder que mantinham o status dos cânones, excluindo o estudo de qualquer obra que, por não pertencer à tal autarquia, era considerada como inferior e indigna de estar em seus limites. Atualmente, percebemos que há uma maior abertura para a análise de diferentes tipos de obras, um novo cânone vem sendo formado, com uma maior contribuição crítica dos estudos culturais e pós-coloniais. Tal atitude fez com que novos grupos sociais, étnicos e sexuais ganhassem maior visibilidade e participação tanto na produção de textos literários, quanto críticos.

A Pedra do Reino, é uma tentativa de conciliação entre o passado majestoso representado pelo clássico e a simplicidade bela da cultura popular sertaneja. Quaderna é, mais especificamente, o responsável pelo trabalho de tecer os dois elementos no decorrer da história, visto que encontra-se nos limites do culto e do popular. O conhecimento literário do nosso rapsodo, provém de suas experiências com as obras canônicas, bem como com o romanceiro popular que o cerca. Partindo do incidente ocorrido em São José do Belmonte, onde, por conta do surgimento de um grupo com aspirações sebastianistas, ocorreu o massacre de 87 pessoas no arraial de Pedra Bonita, Ariano Suassuna recria a realidade a partir de um narrador-personagem no mínimo duvidoso.

Quaderna, durante a narrativa, encontra-se preso em Taperoá sob a acusação de envolvimento no levante comunista de seu primo Sinésio, que anos depois de ter sido considerado desaparecido após a morte misteriosa de seu pai,

ressurge na cidade junto a uma cavalgada de levante revolucionário. Assim, Quaderna rememora todos os acontecimentos que marcaram sua vida, contando-os ora para o corregedor responsável pela investigação do caso, ora para a escritã Dona Margarida, para que possa montar a sua defesa. É desta forma que conhecemos o passado de sua família e seu envolvimento com o sangrento episódio da Pedra do Reino, império criado por seus antepassados e do qual é único herdeiro legítimo. Contudo, tal reino fora destruído por traidores e agora é obrigação de Quaderna o seu renascimento.

Da infância do narrador pouco sabemos, sua narrativa começa efetivamente quando, aos doze anos, vai morar com o tio Sebastião Garcia-Barreto e tia Filipa, na fazenda Onça Malhada. É na Onça Malhada que Quaderna recebe uma educação mista de elementos cultos e populares, onde também inicia sua vida amorosa e toma conhecimento do passado de sua família, o que cria dentro de si o desejo de trazer de volta a grandeza da Pedra do Reino. Já adulto, é-nos narrada as façanhas da personagem através do sertão paraibano, a procura das pedras místicas do seu reino, para que a sagração do quinto império fosse realizada. A imagem dos espaços sertanejos são modificadas pela memória do narrador, tornando-as em alguns momentos bastante medievais. Contudo, assim como Quaderna faz questão de frisar, esta é uma história de mistério e enigmática, por isto, não nos é dada a opção de um final que concluísse o destino de Quaderna e das demais personagens, este é o grande enigma Suassuniano.

Entremeados à história do narrador, existem também debates sobre literatura, filosofia, história e raça, realizados entre Quaderna e seus dois ex-professores e agora amigos Samuel e Clemente, em suas cavalgadas. Deste modo, o narrador aborda assuntos relacionados à confecção de seu grande romance epopeico, que servirá de memorial ao povo brasileiro e contará a verdadeira história da gente castanha, representante real da nação. Enquanto os dois companheiros possuem posicionamentos políticos díspares entre extrema direita e extrema esquerda, Quaderna encontra-se no meio de ambos, apaziguando os debates inflamados e formando sua própria opinião, chegando a afirmar-se monarquista de esquerda, aderindo a um comunismo não convencional,

É uma questão de estilo, Sr. Corregedor, uma questão epopeica! Quando eu tirar as certidões, quero encontrar o estilo da minha Obra pelo menos encaminhado! Além disso, Samuel, segundo Clemente,

adota “o estilo rapãoranhoso de cristais e joias hermético-esmeráldicas da Direita”. Já Clemente, segundo Samuel, adota “o estilo raso-circundante, raposo e afoscado da Esquerda”. Eu fundi os dois, criando “o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas da Esquerda” (SUASSUNA, 2017, p. 295).

Mas todas estas discussões servem dentro da obra como um tratado estético tanto do escritor e crítico literário Ariano Suassuna, quanto da personagem/narrador Quaderna, posto que o interesse primordial deste é a valorização da arte popular e sua agregação com a arte erudita, para que a primeira alcance seu devido reconhecimento, cujo Movimento Armorial idealizado por Suassuna também buscava.

A presença da valorização de uma literatura considerada canônica por Ariano Suassuna, não exclui o seu interesse pela arte popular, mas o seu produto final é uma erudição desta. Sempre posicionando-se contra as artes de vanguarda, Suassuna põe-se em defesa dos grandes mestres, pois, assim como defende Calvino, em termos estéticos estes ainda possuem o poder de ensinar e inspirar os artistas contemporâneos,

Esta aversão [à arte de vanguarda] levou-me a procurar a tradição, voltando-me para aqueles mestres que são “eternamente nossos contemporâneos”. Eu sentia e sinto que é preciso reencontrar os tesouros da tradição mediterrânea que a arte europeia contemporânea renega (SUASSUNA, 2008, p.55).

Neste projeto de retorno à tradição mediterrânea de Ariano, somado à vontade de Quaderna em construir uma obra modelar e tornar-se o “gênio da raça”, criador e criatura voltam-se para as raízes clássicas da literatura. Quaderna exalta poetas clássicos como Homero, Virgílio e Camões, segue o seu exemplo e emula suas obras, contudo, não deseja se igualar a estes. Nosso narrador possui a vontade megalomaniaca de superar os grandes mestres, chamando-os de meros tradutores e assumindo apenas para si o mérito de criador, afinal sua obra não se resume aos moldes epopeicos, ela é a junção de todas as formas, bem como a nossa cultura é a junção de várias tradições.

Para que melhor alcancemos o nosso objetivo de analisar no *Romance d’A Pedra do Reino* elementos épicos e por fim discutir sobre a sua presença e importância na literatura nacional contemporânea, optamos por dividir a presente dissertação em três capítulos assim dispostos:

No primeiro capítulo, intitulado *O épico no Romance d'A Pedra do Reino* discutiremos algumas representações do sertão na literatura brasileira, levando em consideração a relação de desigualdade estabelecida através de discursos entre as regiões Norte e Sul, que fez surgir o nome Nordeste e corroborou para que desde sua criação, este estivesse ligado à seca. Em seguida, passaremos a discutir sobre a problemática levantada por Quaderna sobre o gênero textual ideal para a escrita de suas façanhas. Desta forma, o escritor escolhe o épico como melhor suporte para sua narrativa, utilizando-se da hibridização entre sua forma original e formas mais contemporâneas, como o Romance.

Assim, analisaremos quais características originais do épico permanecem e onde assumem um novo formato. Dentre tais características, analisaremos o narrador épico em contraposição ao Quaderna narrador, o Herói épico e o herói Quaderna, bem como, partes da estrutura formal do texto que se repetem, como o prólogo e o epílogo. A partir de uma análise comparada, pretendemos, além de enumerar tais similaridades, analisar a forma com que Ariano Suassuna enaltece o espaço regional sertanejo a partir desta costura entre o Antigo e o Vindouro. Tomando como base os pressupostos de ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009), WEBER (2009), STAIGER (1997) e SILVA (1987).

O segundo capítulo, *Do mito ao Romance* irá expor as características que o gênero textual Romance possui que o qualificaram para a escrita d'A Pedra do Reino, como exemplo a sua capacidade de agregar elementos populares e eruditos no mesmo texto. Partiremos então em um estudo sobre as raízes épicas do Romance, analisando o momento em que ambos os gêneros passaram a se distinguir. Com uma breve explanação sobre o histórico e os métodos da Literatura Comparada, apresentaremos nosso método de análise, na qual levaremos em consideração principalmente as influências históricas e sociais recebidas pela obra. Levantaremos neste capítulo, uma discussão sobre a necessidade de abandonar o épico em detrimento do Romance, devido a uma nova demanda para melhor representar o universo extradramático, mas que as características épicas não se perderam de todo, em razão de o romance ser um gênero polifônico e dar luz a novas formas. Por fim, iremos debater sobre o mito, seu significado primordial e sua importância para as produções literárias, para entendermos como n'A Pedra do Reino mito e história se entrecruzam, com a intenção de reinterpretar a história do

Brasil. Utilizaremos os estudos feitos por CARVALHAL (2003), NITRINI (1997), CANDIDO (2002), GUILLÉN (1985), ELIADE (2006) e CAMPBELL (2008).

Já no subtópico do segundo capítulo, *Oralidade e Mito* discutiremos sobre as raízes orais do Romance. Desde os tempos mais antigos, quando a fixação de narrativas dava-se através da musicalidade poética, até a chegada da escrita, fazendo surgir uma tensão entre cantadores e escritores, quando finalmente a escrita se sobrepõe a voz. Contudo, a voz ainda permanece nos textos narrativos. Desta forma, chegamos ao último elemento da épica antiga que, apesar de não permanecer em sua forma original, ainda permeia a obra de Ariano Suassuna. Recorremos, para isto, aos textos de ZUMTHOR (1993), EIKHENBAUM (1971), OLIVEIRA (2012) e GENETTE (1979).

Já no terceiro capítulo, *Por uma epicização da nação castanha: valorização do espaço regional e da tradição no Romance d'A Pedra do Reino*, falaremos sobre as bases históricas e sociais do Movimento Armorial, fundado por Ariano Suassuna. Dentre estes, os estudos sobre a mestiçagem do povo brasileiro, a partir de uma abordagem positiva. Além disso, discutiremos como o escritor procurou através de suas obras uma representação realista do sertão e do povo sertanejo, se sobressaindo do estigma da seca e da miséria. Com uma breve apresentação biográfica de Suassuna, veremos como o popular e o erudito estiveram sempre presentes em sua vida e obra, bem como, o significado da junção entre estes dois elementos para a sua produção. Em seguida, analisaremos como o Movimento Regionalista criou uma imagem do sertão como relicário das tradições em contraposição à cidade, vítima dos estrangeirismos trazidos pela industrialização, deixando o sertão a mercê de uma imagem irrealística e fixada no passado. Por fim, veremos como Ariano Suassuna distancia-se desta visão, defendendo que o sertão entre em consonância com as demais partes do país, despojando-se dos preconceitos a si infligidos. A partir dos enfoques de NEWTON JÚNIOR (1999), NUNES (2010), TAVARES (2007), SUASSUNA (2008), LUYTEN (1984), FARIAS (2008), ARENDT (2013) e ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009).

1.1 O ÉPICO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO

– Ah, e a aventura do rapaz do cavalo branco [Sinésio] teve também uma parte marítima?

– Teve sim senhor! Constou primeiro de uma “*Ilíada sertaneja e terrestre*”, e depois de uma “*Odisseia marítima e do litoral*”, motivo pelo qual meu Castelo sertanejo fará de mim um *Epopoieta* que, numa Obra só, será mais completo do que Homero teria sido, caso existisse! [SUASSUNA, 2017, p. 327]

A imagem do sertão e do povo sertanejo foi explorada pela Literatura Brasileira desde o momento em que, durante o Romantismo, buscou-se uma representação nacionalista de nosso país, uma identidade da literatura e do povo brasileiro, independente do domínio colonizador. Contudo, estas imagens foram forjadas pela vontade ideológica de seus criadores, tornando-se muitas vezes um espaço artificial, como ocorreu com o sertão, cuja representação por anos limitou-se a poucos aspectos da vida do povo sertanejo, os quais, devido à uma tradição que se cristalizou, manteve a imagem da seca, da fome e do povo bruto, no senso comum.

Quando escreveu *O sertanejo*, em 1875, José de Alencar participava de um movimento crítico da literatura romântica brasileira, onde os escritores buscavam a nacionalização da literatura produzida no país e a definitiva emancipação da Europa. Coube então a estes escritores, a tarefa de criar as imagens do país que comporiam a nova identidade nacional, fazendo surgir nas obras os personagens exóticos, como o índio, o sertanejo, o gaúcho, bem como as paisagens naturais da terra e os costumes dos diversos povos que a habitavam. Porém, o projeto de nacionalização romântico não conseguiu se desvencilhar completamente dos laços da tradição europeia, pois, seus escritores ainda estavam mergulhados nas influências estrangeiras. Com isso, nascem as primeiras representações do nosso povo,

As teses historiográficas românticas criavam uma genealogia para a nação, fixavam os limites do que poderia ser e não ser nacional, criavam identidades e fidelidades, em suma. Em última instância, fundavam a própria “Nação”, e, também, toda uma tradição em relação aos estudos literários no Brasil, que teriam como vetor básico a questão da nacionalidade literária (WEBER, 2009, p.36).

José de Alencar, na construção de seu sertão recorre a um tempo passado, quando o sertão ainda não fora descoberto pela civilização e onde a principal fonte de subsistência de seu povo eram as fazendas de criação de gado. O romance conta a história do vaqueiro cearense Arnaldo Loureiro que, apaixonado pela meia irmã de seu patrão, tenta se mostrar digno da moça, apesar de sua origem humilde. O espaço descrito pelo escritor é de deserto, onde as únicas construções que se destacam são as fazendas, descrevendo o sertão como possuidor de uma “primitiva rudeza”. A personalidade e as ações apresentadas pelo jovem sertanejo enamorado, Arnaldo, nos lembram a dos heróis medievais, com seu porte físico, sua religiosidade, obediência aos superiores e sua grande bravura. Percebemos que, apesar de trazer uma nova temática para a literatura, José de Alencar não conseguiu romper com a tradição eurocêntrica, imaginando o sertão como um espaço utópico,

A volta ao passado grandioso, engendrada pelos romancistas europeus, com o fito de exaltar a nacionalidade, aqui se traduziu no desejo de evasão de um presente dominado pela influência cultural alheia. E, nesse sentido, a viagem no tempo empreendida por nossos românticos concentra em si a esperança de encontrar um espaço original, um “vazio” que se pudesse preencher com os caracteres formadores de nossa identidade. A representação desse espaço original, porém, resultava da imaginação de escritores formados pela cultura contra a qual se deveria afirmar a nossa identidade (CRISPIM, 2009, p.221).

Uma visão diferente do sertão e do povo sertanejo só irá surgir 100 anos depois, durante a década de 1970, com a publicação do *Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna. Utilizando o motivo do movimento messiânico ocorrido no final do século XIX, na cidade de São José do Belmonte, localizada nas fronteiras do sertão de Pernambuco e da Paraíba, Suassuna idealiza um espaço ainda não contaminado pela modernidade, povoado por reis, rainhas, príncipes, princesas, damas e cavaleiros.

Durval Albuquerque Júnior, em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2009), mostrará que o Nordeste na verdade foi por anos, e ainda é, uma construção imagética formulada historicamente para ser oposta às regiões do Sul do país e às do Norte. Ainda de acordo com o historiador, existiram vários regionalismos em nossas produções literárias, que, em sua época, serviram para

construir ou desconstruir a imagem de Nordeste que por ora estivesse estabelecida. Partindo das representações provincianas experimentadas durante o Romantismo, a década de 1920 e o período pós-segunda guerra fazem surgir um sentimento de nacionalismo que busca uma síntese do nacional a partir de um olhar clínico vindo de várias áreas científicas, voltado para cada região do país. Contudo, esse olhar baseava-se em um jogo de oposições entre a região compreendida até então como Sul e a região Norte. A vontade de sintetizar as regiões nacionais, além de criar imagens distorcidas a partir de uma visão subalternizadora, também não enxergava as diferenças internas de cada região.

Ainda de acordo com Durval Albuquerque Júnior, o próprio discurso regionalista nordestino alimentava essa imagem medieval do Nordeste, enquanto na realidade, o avanço industrial em Recife causava espanto àqueles que aqui chegavam do “Sul” esperando conhecer a seca e o cangaço difundidos pelos livros e jornais da época. O Modernismo apesar de superar o exotismo naturalista, ainda deixava em aberto as diferenças entre aquilo que se via e o que se representava das regiões nortistas.

Aliás, a palavra Nordeste só foi utilizada pela primeira vez em 1919, para designar a área de atuação da Inspetora Federal de Obras Contra a Seca (IFOCS) (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.81). Nordeste e seca, então, estão intrinsecamente ligados. Era “Nordeste” o termo que designava as áreas do “Norte” que estavam sujeitas aos períodos de estiagem (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.81). Este fato, somado à vontade de delinear uma síntese das regiões do país, de torná-las homogêneas, onde a supremacia racial sulista fruto da migração europeia colocava-se como exemplo de superioridade, fizeram com que as descrições do Nordeste, por anos, fossem superficiais e negativas, relacionadas exclusivamente à seca, escondendo as demais riquezas da região.

Ariano Suassuna, portanto, fará parte de um grupo de artistas que, conhecedores e provenientes da realidade sertaneja, se oporão a tal representação negativa do Nordeste. Através d’A Pedra do Reino, o escritor paraibano celebrou a cultura, a literatura e o povo sertanejo. A personagem principal de seu romance, Pedro Diniz Ferreira-Quaderna, autoproclamado herdeiro do verdadeiro reino brasileiro, ora escreve, ora dita para a escritã Dona Margarida e para o Corregedor,

a sua fantástica história. De dentro da prisão, onde encontra-se à espera de seu julgamento sob a acusação do assassinato de seu tio e do sumiço de seu primo, Quaderna tenta, através da eloquência de suas palavras, ser inocentado das acusações e também, talvez até com maior interesse, busca o reconhecimento por parte da Academia Brasileira de Letras, do título de “gênio da raça” brasileira,

Se eu for condenado neste Processo, mandarei tirar duas cópias de meus depoimentos, mandando uma para o Supremo Tribunal, como Apelação, e outra para a Academia, a fim de que os Imortais me deem, oficialmente, o título, nem que seja por levar em conta que eu criei um gênero literário novo, o “Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja”! (SUASSUNA, 2017, p.437).

A descrição do “novo gênero” criado pela personagem: “Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja”, corresponde às suas aspirações de glórias e feitos heroicos. Em discussão com seus dois mentores, Samuel e Clemente, Quaderna busca o gênero literário em que melhor se traduzissem suas grandes narrativas. Por fim, chega à conclusão de então criar um novo gênero para a sua obra que, assim como as obras clássicas, seria “completa, modelar e de primeira classe” (SUASSUNA, 2017, p.207) contudo, seria muito mais completa e requintada que as epopeias homéricas. O fator que tornaria sua obra mais completa que as Clássicas seria a presença dos elementos populares sertanejos, dos quais pertence e com os quais, mesmo recebendo uma formação intelectual classicista, está intimamente interligado. Ao apresentar-se, a personagem utiliza, em dois momentos, duas descrições diferentes de si,

Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil. Por outro lado, consta da minha certidão de nascimento ter nascido eu na Vila de Taperoá (SUASSUNA, 2017, p.37).

Mais à frente, Quaderna se intitula como,

Sou ainda redator da Gazeta de Taperoá, jornal conservador e noticioso no qual me encarrego da página literária, enigmática, charadística e zodiacal. Posso dizer, assim, que, além de Poeta-escrivão e bibliotecário, sou jornalista, Astrólogo, literato oficial de banca aberta, consultor sentimental, Rapsodo e diascevesta do Brasil! (SUASSUNA, 2017, p.352)

Percebe-se assim que as heranças clássicas e populares estão entrelaçadas na vida e na obra de Quaderna, e que, a partir delas pretende reconstruir o grandioso passado da nação brasileira, através de uma ótica voltada para a cultura sertaneja. Para isto, a personagem recorre à reescrita do principal gênero textual utilizado para a narração dos grandes feitos dos heróis de um povo: o gênero épico. Mas, no romance de Suassuna, o épico assume em sua forma traços de hibridização entre a cultura erudita e da cultura popular, bem como, uma hibridização entre sua forma Antiga original e formas mais contemporâneas.

O gênero épico nasce durante a Antiguidade, quando surgem os primeiros postulados sobre a sua estética, a partir do estudo e da análise de obras gregas como a *Ilíada* e a *Odisseia*, cuja escrita foi atribuída a Homero, considerado até atualmente como o gênio da épica Antiga. Quanto à sua forma e seu conteúdo, as obras épicas Antigas estavam sujeitas aos preceitos estéticos comuns à sua época. Apesar de tornarem-se menos comuns, estas obras permanecem sendo produzidas até a nossa contemporaneidade, porém, não com os mesmos objetivos ou com a mesma forma utilizada pelos Antigos há séculos atrás. As épicas modernas irão se basear em uma realidade diferente das anteriores, causando assim o envelhecimento e a necessidade da reescrita destas formas antigas. Irene Machado, baseando-se na teoria dos gêneros do discurso bakhtiniana, reafirma a importância dos elementos sociais e históricos para a construção de um gênero literário, pois,

O gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaço-temporal. Logo, todas as formas de representação que nele estão abrigadas são, igualmente, orientadas pelo espaço tempo (...) O cronotopo trata das conexões essenciais de relações temporais e espaciais assimiladas artisticamente na literatura. Enquanto o espaço é social, o tempo é sempre histórico. Isso significa que tanto na experiência quanto na representação estética o tempo é organizado por convenções. Os gêneros surgem dentro de algumas tradições com as quais se relacionam de algum modo, permitindo a reconstrução da imagem espaço-temporal da representação estética que orienta o uso da linguagem: 'o gênero vive do presente mas recorda o seu passado, o seu começo', afirma Bakhtin (MACHADO, 2008, p.158).

Durante a Antiguidade Clássica, quando começam a ser construídos os primeiros movimentos do que por muito tempo constituiu os estudos da análise literária, as obras até então produzidas, de acordo com Platão e Aristóteles, subdividiam-se entre o gênero épico, trágico e cômico. O fator em comum entre estas obras era que todas se baseavam no princípio da imitação de caracteres, paixões e ações humanas, ou seja, os temas que constituíam essas produções deveriam ser retirados do mundo real, e deformados através do trabalho artístico. Ao mesmo tempo que a imitação aproximava estes gêneros, também os diferenciava, posto que a mimese se “consustancia com meios diversos, se ocupa de objetos diversos e se realiza segundo modos diversos” (AGUIAR E SILVA, 2002, p.343).

Assim, as obras de forma épica produzidas durante Antiguidade, apesar do distanciamento histórico e espacial pretendido por seus narradores, representavam a sistematização de um mundo conhecido ou, pelo menos, aspirado por seus poetas. A sua construção métrica não é uma mera convenção, faz parte do desejo do escritor em organizar e homogeneizar o seu universo, “A simetria equivale à inalterabilidade de ânimo do escritor que não é dado aos altos e baixos da inconstante ‘disposição anímica’” (STAIGER, 1997, p.77). A mesma tentativa de homogeneização do universo no épico torna-se improvável na atualidade, visto que, como observa Georg Lukács, “nosso mundo tornou-se infinitamente grande” (LUKÁCS, 2015, p.31) em relação àquele em que os gregos viviam, e uma sistematização totalizadora do nosso mundo, e de nós mesmos, já não é mais possível.

Ao analisarmos o romance de Ariano Suassuna, percebemos que, apesar da forma em que foi escrito não se igualar aos cantos homéricos, ainda assim, é possível o reconhecimento de traços épicos em sua construção. De acordo com Hegel, o épico passa por três principais evoluções: em primeiro lugar surgiram as epopeias orientais como o *Mahabharata*, dos povos hindus, representando o mundo e sua ordem de forma simbólica. Estas epopeias e suas representações nacionalistas, por sua vez, são descobertas pelos gregos, fazendo surgir grandes obras que permanecem clássicas na literatura ocidental, e que mais tarde vão ser imitados pelos romanos. E a terceira fase da evolução do épico encontra-se no período romântico, quando a poesia cede lugar ao romance (HEGEL, 1997, p.494).

Em *Formação épica da literatura brasileira* (1987), Anazildo Vasconcelos da Silva defende que um novo modelo de épico, inspirado pelos modernistas, surgiu no século XX, mas que ainda não foi devidamente reconhecido por conta de uma crítica literária que, tão voltada aos modelos clássicos e ao padrão Aristotélico de análise, não percebe que o que se chamava de épico há tempos atrás permanece entre nós até hoje, apesar de sua nova modelagem. Aceitando que a essência do épico permanece entre nossa literatura mesmo assumindo formas diferentes, aqui nos deteremos em analisar os elementos épicos que são reconhecíveis n'A *Pedra do Reino*.

Começemos a observar, portanto, a figura do narrador. No romance de Suassuna, temos um narrador-personagem que se utiliza de sua memória para narrar os fatos ocorridos em sua vida. Quaderna narra a história de sua família, que se inicia desde antes do seu nascimento, mostrando-nos tudo através de seu filtro mnemônico, o que portanto não deveria nos inspirar muita confiança e, termina por não inspirar a credibilidade dos seus captadores. O que Quaderna na verdade nos repassa são histórias selecionadas, o que “parece” ter ocorrido, sendo então ele um narrador duvidoso, ainda mais por se encontrar preso durante o processo de escrita de sua história. A existência de uma dúvida com tal magnitude no épico clássico parece impossível de existir. O passado se apresenta de forma transparente, são as musas que o trazem à tona,

Homero e Tróia, Homero e as aventuras de Ulisses conservam-se sempre distanciados. Não se pode dizer por isso que o autor desapareça atrás da história. Muito ao contrário. Ele se deixa notar nitidamente como narrador. Dirige-se às musas. Não raro interrompe um relato para intercalar uma observação ou um pedido aos céus. (...) O longínquo é trazido ao presente, para diante de nossos olhos, logo perante nós, como um mundo outro maravilhoso e maior (STAIGER, 1997, p. 78-79).

O narrador Antigo conhece melhor que ninguém o tempo passado, ele é guardião de uma tradição repassada e lembrada, e uma ponte entre o passado e o presente. A narrativa de Quaderna, apesar de parecer duvidosa, é complementada por situações que lhe creditam confiança, bem como pelo talento de seu narrador como poeta e orador, já que é através da persuasão que vence seus obstáculos.

Logo no primeiro folheto¹, o narrador apresenta a intencionalidade da escrita de sua obra, e de dentro da sua cela Quaderna nos informa o local e a época em que ocorrem os fatos, bem como começa a pensar na forma e nos objetivos de sua grande obra,

“Pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. Pensei: - Este, como *Memórias de um Sargento de Milícias*, é um ‘romance’ escrito por ‘um brasileiro’ Posso começa-lo, portanto, dizendo que era, e é, ‘no tempo do rei!’” (SUASSUNA, 2017, p.36).

Neste parágrafo o narrador faz menção à obra de Manuel Antônio de Almeida, conhecida por sua personagem picaresca, Leonardo Pataca. Tal relação nos remete ao prefácio d’*A Pedra do Reino*, escrito por Rachel de Queiroz, intitulado *Um Romance Picaresco?* onde a escritora afirma que o romance de Suassuna, apesar de possuir elementos picarescos, os transcende, descrevendo-o como “estranhíssima epopeia calcada nos sonhos, nas loucuras, nas aventuras e desventuras e nas alucinações genealógicas do Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna” (QUEIROZ, 2017, p.25).

Antônio Cândido em sua *Dialética da malandragem*, enumera algumas das características comuns às narrativas que possuem personagens picarescas, como: “Em geral, o próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno de seu ângulo restrito, e esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura” (CÂNDIDO, 1970, p.68). Podemos afirmar que a narrativa de Quaderna também possui tais características, a escrita em primeira pessoa e uma ingenuidade questionável. Quaderna, ao escrever seu memorial, está, na verdade, realizando a sua defesa e tentando convencer a todos de sua inocência.

Além disso, Quaderna também acrescenta o discurso de outras personagens à sua fala, personagens que conviveram com ele e fizeram parte de sua formação.

¹ O romance é dividido não em capítulos, mas em folhetos, numa referência à forma da literatura popular de cordel e também uma analogia aos cantos das epopeias.

Durante sua adolescência conhece a *Cantiga de La Condessa*, cantada por sua Tia Felipa, e também as Cantigas da amiga de sua tia, Sá Maria Galdina ou “a velha do badalo”, por meio das quais é apresentado à história do cangaceiro Severino Brillhante. É através deste contato com as cantigas populares que a personagem se familiariza com o universo cavaleiresco.

Apesar do distanciamento entre narrador e fato narrado ser um aspecto presente no épico para Staiger, em um “épico moderno”, como SILVA (1987) nomeia as obras épicas produzidas após a influência da modernidade parece não o ser mais. Agora o narrador participa da história, ele vê com os próprios olhos, vive o momento histórico e transforma-o em matéria mítica, e é assim mesmo que ocorre no romance de Suassuna. Quaderna, ao ser preso, precisa defender-se e começa a relatar os fatos que o levaram até aquele determinado momento. Apesar de ter vivido os momentos narrados, de certa forma o narrador ainda assim mantém um distanciamento temporal e espacial em relação a estes, visto que a narrativa se divide entre os acontecimentos que ocorreram no passado e o que está se passando no seu presente,

A situação épica primitiva é: um narrador conta ao auditório alguma coisa que aconteceu. O ponto de vista do narrador encontra-se, pois, em frente ao que vai contar. (...) A clara expressão linguística disto é o pretérito, em que a narração se apresenta como passada, isto é, como qualquer coisa de imutável, de fixo (KAYSER, 1976, p.388).

Fixo e imutável é o passado mítico do povo sertanejo que Quaderna se propõe a nos lembrar. Apesar de sua narrativa se dividir entre o presente e o passado, marcando o antes e do depois de sua prisão, é no passado que história torna-se mito. “A matéria épica e o narrador guardam entre si um afastamento espaço-temporal de que resultam o passado, a memória e o uso da 3ª pessoa. O fato no exato momento em que ocorre é a realidade e o seu relato é História” (SILVA, 1987, p.14). Ainda de acordo com SILVA (1987), a narrativa épica se estrutura primordialmente de uma realidade histórica, que passa pelo processo de mitificação e do maravilhoso, servindo uma nova proposição da realidade.

Todorov nos diz que “o escritor épico não se contenta em observar e em transcrever a realidade; ele precisa também ultrapassá-la, ir além dela, buscando

situações essenciais elementares” (TODOROV, 2013, p. 54), ou seja, o assunto tratado pelo gênero épico, apesar de partir de uma realidade individual, deve expandir-se em direção a uma coletividade, de modo a tornar-se exemplar. Pedro Diniz Ferreira Quaderna, considera sua família a verdadeira realeza brasileira, o que, por sua vez, o torna herdeiro do império do Brasil, renegando completamente a história oficial e criando o seu próprio mito,

Sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na História Geral do Brasil, de Varnhagen: mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino (SUASSUNA, 2017, p.37).

Para as sociedades chamadas primitivas, a função primordial do mito possuía fins práticos, recontando para os sujeitos como os seus antepassados adaptaram o meio para si, assim como os acontecimentos históricos vivenciados por estes, dando explicações sobre a sua religião e a sua cultura. Conforme Joseph Campbell (2008), a mitologia, nestas sociedades, possuía quatro funções essenciais: reconciliar a consciência e a existência no mundo, de modo a aceitá-lo como ele é; apresentar o cosmos ao indivíduo conservando no sujeito o assombro místico; validar e preservar sistemas sociológicos e, por fim, a função psicológica, que deve ajudar o indivíduo a atravessar as diferentes fases da vida, do nascimento à morte. O mito do ‘Reino Encantado de Pedra Bonita’, apesar de trágico e sangrento, faz nascer na personagem de Suassuna um sentimento de orgulho que não se deixa abalar.

A dura realidade da vida sertaneja, ora descrita como paradisíaca e ora infernal, é miticamente recriada não como um alheamento do real, mas como uma forma de torná-la mais aceitável do que realmente é, de encontrar formas mais leves de enfrentá-la. Isso levando em consideração também o esquecimento histórico do espaço regional sertanejo, desde os tempos de colônia, quando apenas as cidades litorâneas foram favorecidas comercial e economicamente, até os anos iniciais da monarquia, só sendo devidamente reconhecido como um espaço regional apartado do Norte, com suas características e necessidades próprias em 1919.

A supervalorização do sertão na obra de Ariano Suassuna, onde é transformado em um verdadeiro império, demonstra a vontade do narrador em construir e fortalecer uma identidade para este povo.

Denominamos de matéria épica a fusão do real histórico com o mítico processada ao nível da realidade objetiva. (...) A matéria épica tem como base inicial de sua formação um fato histórico. No exato momento em que ocorre, o fato histórico é tão somente realidade, e o seu relato História. Mas se esse fato é grandioso e fantástico a ponto de romper o limite do real, isto é, capaz de ultrapassar a capacidade de compreensão do homem da época de sua ocorrência, começa a receber uma aderência mítica desrealizadora que a ele se funde com o passar do tempo, convertendo-o numa matéria épica (SILVA, 1987, p.11).

A matéria épica principal d'*A Pedra do Reino*, como dissemos anteriormente, foi o movimento messiânico surgido no município de São José do Belmonte, que fica na divisa entre Pernambuco e Paraíba. Ocorrido em 1836, o movimento liderado por João Antônio dos Santos arrebanhou pessoas de vários distritos sertanejos, sob a promessa de retorno do rei D. Sebastião, que após ser liberto, dividiria suas riquezas entre os seus súditos. O primeiro levante, contudo, foi dispersado pelas forças militares, porém, mais tarde surgiu um novo líder que fortaleceu o poder da comunidade, casou-se com as duas filhas do primeiro líder e se auto proclamou Rei. O novo líder trouxe também a crença de que aqueles que se sacrificassem por D. Sebastião, retornariam e ascenderiam socialmente,

O corpo da minha bisavó Isabel só foi encontrado na manhã do dia seguinte, por um Vaqueiro que, indo ali por curiosidade, para ver o campo da Batalha, ouviu um débil vagido por trás das pedras. Assombrado, aproximou-se do lugar de onde vinha o choro, e viu um quadro estarrecedor. No chão, estava o corpo jovem, desnudo e moreno de uma mulher degolada. Enroladas em suas coxas, havia duas Cobras-Corais, enormes, de um tamanho como nunca se viu nessa espécie. Lambendo e farejando o corpo, estavam duas Onças-Pintadas, que correram assim que o intruso apareceu. De cada lado do corpo, havia uma cabeça de mulher, ambas cortadas pelo pescoço. As cabeças eram parecidíssimas, com a mesma beleza e os mesmos cabelos negros e compridos. E como não consta, pelo menos em Crônica de historiador fidedigno, que minha bisavó tivesse duas cabeças, provavelmente uma delas era a de sua irmã, a Rainha Josefa, cujo corpo nunca foi encontrado. O estranho, porém, é que o menino sobrevivera e estava ali, perto do corpo de sua jovem Mãe. Como teria o recém-nascido escapado, assim? Não se sabe, e eu, como membro ilustre do nosso "Instituto Genealógico e Histórico do Cariri", não avanço hipóteses, só digo o que posso provar. Mas vá ver que são mesmo corretas as versões, correntes aqui no Cariri, de que uma daquelas Onças era fêmea e teria amamentado o inocente

naquele primeiro dia de vida, no que, aliás, teria somente seguido outros exemplos ilustres da História (SUASSUNA, 2017, p.87).

Toda esta história é narrada por Quaderna como sendo a história de sua família, sendo este evento que “rompe com o limite do real” o acervo épico do narrador de Suassuna. A sobrevivência do menino, amamentado por uma onça, assemelha-se ao mito dos fundadores de Roma, os irmãos Rômulo e Remo, amamentados por uma loba e mais tarde encontrados e adotados por um pastor. Além da reescrita de mitos, Quaderna também recria fatos históricos, e ao longo do romance passamos pelo assassinato de João Pessoa em 1930, a insurreição comandada por Carlos Prestes em 1935 e o golpe de Estado dado por Getúlio Vargas em 1937.

De acordo com STAIGER (1997), o narrador épico escolhe a forma de sua obra com o objetivo de convencionar a realidade da melhor maneira, para a recepção de seu público. O narrador d’*A Pedra do Reino* parece também possuir tal tino, pois reconhece as raízes míticas que florescem do povo sertanejo, de sua sede por uma reescrita da realidade cruel e, por fim, da absolvição de seu sofrimento. A obra inventada por Quaderna tenta preencher as lacunas históricas do Brasil, na qual se encontra o sertão, partindo dos confins deste para recriar a história daquele. Staiger nos informa que,

Os ouvintes reconhecem Homero, porque este representa as coisas como eles próprios estão acostumados a ver. E eles as vêem assim, por seu turno, porque um outro poeta assim as mostrou a seus pais; a relação entre eles baseia-se por conseguinte numa tradição que se perde em primórdios sombrios, mas que pode fundamentalmente ser compreendida como contribuição de um poeta que percebe e encontra o ritmo latente e a maneira de expressão de seu povo, e indica a esse povo por intermédio da poesia os fundamentos sobre os quais ele se pode assentar (STAIGER, 1997, p.111).

Até aqui, analisamos Quaderna enquanto narrador. Mas ao mesmo tempo, ele também desempenha a faceta de personagem principal. Nos poemas épicos clássicos, a escolha do tema narrado gira em torno de guerreiros e membros de famílias nobres, além disso, estas personagens encontram-se em espaços marcados por guerras e disputas. *A Ilíada* de Homero, por exemplo, narra além da guerra de Tróia, as disputas entre os nobres guerreiros gregos e troianos. Portanto, a narrativa épica é na verdade a contação de feitos heroicos realizados por estas

figuras proeminentes, ou como Aristóteles os descreve, a representação de homens melhores. Através destas personagens, exaltavam-se também os valores de determinada comunidade.

Órfão de pai e mãe, Quaderna é criado por seu tio Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto e sua tia Filipa Quaderna, sendo ela a principal via entre Quaderna e a cultura popular sertaneja. Apenas aos doze anos o garoto conhece o verdadeiro passado sangrento de sua família, através de seu padrinho João Melchíades. Entre os folhetos V ao X é contada a história da ascensão e derrocada dos quatro reis d'*A Pedra do Reino*. Ao passo que vai conhecendo as histórias dos reis de sua família, bem como do local onde as fatídicas pedras se erguem, a personagem vai criando laços mais fortes com a sua origem nobre, orgulhando-se por pertencer ao sangue da raça castanha,

Assim, não admira que eu me aproximasse agora da Pedra do Reino com o coração galopando, uma vez que vinha com uma Onça que eu mesmo matara e chegando para perto das pedras mais fatídicas e gloriosas do mundo. Os arredores do Castelo do meu sangue real e quadernesco mostravam, pouco a pouco, uma brutalidade amaldiçoada, inescrutável, cruel, desafiadora (SUASSUNA, 2017, p.152).

Mas Quaderna não carrega em si a força e a coragem de seus antepassados, nem tem talento para as armas, o seu talento reside principalmente em seu ofício de poeta. Assim, a personagem encontra-se na fronteira entre o homem comum e o herói mítico, que vê-se, após a morte do seu tio e o desaparecimento de seu primo Sinésio, em uma situação inesperada. Quaderna torna-se o principal suspeito do caso, por estar nos lugares errados, nas horas erradas, e por sua família ser conhecidamente defensora dos ideais políticos de esquerda. O narrador, comprometido em provar sua inocência, deixa transparecer em seu discurso o fato de não possuir uma má índole, ao contrário daqueles que tentam usurpar o reino de sua família, e que é na verdade vítima de uma má sina que persegue a ele e seus demais parentes.

Ao cair em problemas com a justiça, o herói de Suassuna vê-se obrigado a contar a verdade sobre suas origens nobres, ou melhor, convencer os demais acerca de existência destas. Além dos crimes citados, o corregedor investiga a participação de Sinésio na coluna Prestes e o envolvimento de Quaderna nas

revoltas contra o governo. Porém, em sua defesa, Quaderna alega estar apenas envolvido em sua busca pessoal pelo reino perdido pertencente a seus familiares. Assim, o retorno de Sinésio nada importa além de ser uma representação do retorno profético de D. Sebastião, e significar restauração do reinado d'*A Pedra do Reino*, quando finalmente Quaderna se tornará o quinto Rei do povo Castanho.

Um herói homérico (...) Vive e atua por conta própria. Sua pequena terra – em nossos conceitos um latifúndio – pode alimentá-lo. Nenhuma prescrição regula sua ação ou omissão, pois não há prescrições. Suas motivações provêm de seus “sentimentos”, aperfeiçoados por sua índole e pela tradição. Assim ele forma um mundo para si-(...) (STAIGER, 1997, p.93).

Quaderna parece não obedecer a nenhum princípio além dos seus, está o tempo todo em busca de suas próprias verdades. Descobre-se herdeiro de uma tradição e sente-se na obrigação de restaurar este tempo antigo, coberto de glórias. Mas, além de trazer de volta este tempo mítico, Quaderna também deseja alterá-lo, não quer repetir os feitos sangrentos de seus antepassados. O tempo presente parece não ter importância para a personagem, que vê-se constantemente dividida entre as lembranças do passado familiar e os sonhos com o seu próprio reinado futuro. Todavia, a prisão aparentemente consegue fazer com que este retorne ao tempo presente, acorde de seu mundo mítico e perceba o mundo real, histórico, correndo à sua volta,

O herói épico precisa, para ser sujeito da ação épica, agenciar as dimensões real e mítica da matéria épica, o que exige dele uma dupla condição. O herói épico precisa de uma condição humana para agenciar o real histórico e de uma condição mítica para agenciar o real maravilhoso. (...) Ele precisa, para ser herói, pisar o solo do maravilhoso, ou seja, passar do histórico para o maravilhoso, ganhando a condição mítica da imortalidade que o resgate da consumação do tempo histórico e lhe oferece a heroicidade (SILVA, 1987, p.12).

Podemos dividir a narrativas em três planos: o plano em que Quaderna escreve seu romance dirigindo-se à nação brasileira (leitores), o plano em que Quaderna está na delegacia prestando depoimento ao corregedor e, por último, o plano em que a personagem conta a história mítica de sua família e a sua própria busca pelo reinado. Como dito anteriormente, cada plano encontra-se em um

espaço temporal diferente, o que G. Genette chama de anacronias narrativas, que ocorrem quando há “discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa” (GENETTE, 1979, p.34), além disso, o crítico literário também fala sobre as “instâncias produtivas do discurso” (1979, p.216), ou seja, a forma como os enunciados são formados no discurso a fim de organizar a matéria narrada de uma maneira consciente.

O entrecruzar-se destes três planos é constante nas mais de setecentas páginas de romance, tornando em alguns momentos a sua leitura um pouco exaustiva, isto por que o narrador está constantemente saindo da esfera da ação e retendo-se na da enunciação como uma estratégia própria para postergar o relato dos fatos. Como nota Farias,

Os vários “folhetos” que subdividem o romance não se justapõem de modo a assegurar o desenvolvimento progressivo e ininterrupto das ações narradas. Reagenciam-se, ao contrário, por uma técnica de “cortes” encaixes e digressões que visam a suspender temporariamente o relato e a postergar a continuação da intriga, o que acentua o tom enigmático da narrativa, gerando, conseqüentemente, uma forte expectativa (FARIAS, 2008, p. 321).

Aos leitores, o narrador se detém na explicação de seus propósitos literários ufanistas, enquanto ao promotor Quaderna expõe a história fantástica de sua família, enquanto isso, a verdade sobre seu primo Sinésio é deixada cada vez mais distante. Sabendo, como dito anteriormente, que Quaderna não é um narrador confiável, esta anacronia da narrativa por meio da fuga da ação parece ser apenas um jogo com a realidade, uma tentativa de cansar os ouvintes, enquanto ele, o narrador, permanece se negando a contar a verdadeira história, ludibriando a todos.

Analisemos agora, alguns dos elementos formais presentes na construção estrutural que as epopeias costumam apresentar, que também foram utilizados por Ariano Suassuna em seu romance. O primeiro elemento a nos chamar a atenção, é a presença de um proêmio, ou seja, os versos iniciais da epopeia onde o seu escritor realizará uma apresentação do assunto que será tratado no decorrer de sua narrativa, “a declaração inaugural do Proêmio, concomitantemente à especificação da identidade de seu sujeito narrativo, enuncia também a especificação

complementar identificadora do objeto abordado na obra” (PIRES, 1999, p.151). O próêmio apresentado n’A *Pedra do Reino* nos informa, através de um pedido formal de inspiração às musas, um pequeno resumo daquilo que Quaderna irá narrar no decorrer de seu romance,

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

Nobres Damas e Senhores
ouçam meu Canto espantoso:
a doida Desventura
de Sinésio, O Alumioso,
o Cetro e sua centelha
na Bandeira aurivermelha
do meu Sonho perigoso! (SUASSUNA,2017, p.31).

O próêmio, ou o prólogo, da obra de Suassuna é dividido em dois parágrafos: o primeiro no qual o narrador se dirige às musas, ao modo dos antigos poetas, e o segundo onde o mesmo se dirige aos seus leitores/ouvintes. Durante o próêmio de Homero, em sua *Odisseia*, o poeta Antigo *pede que*:

“O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas
errâncias, destruída Troia, pólis sacra,
as muitas urbes que mirou e mentes de homens
que escrutinou, as muitas dores amargadas
no mar a fim de preservar o próprio alento
e a volta dos sócios (HOMERO, 2015, p. 29).

Diferentemente de Homero, Suassuna define as suas musas a fim de diferenciá-las das demais, a “Musa Incandescente”, assim como os demais personagens de sua história e de acordo com seu objetivo de exaltar a raça sertaneja, tem as cores e pertence ao solo do sertão. A Musa do segundo poeta é chamada para *cantar* as aventuras dos heróis que fugidos de Tróia, perdem-se no mar. A voz da Musa é confiável devido à sua origem divina, ela está onipresente nos fatos ocorridos, é capaz de dar ao poeta o mesmo dom de ser onipresente. No próêmio de Suassuna, contudo, o escritor escreve o verbo “*Forge*”, fato muito peculiar, tendo em vista o histórico de Quaderna. Ora, por mais mirabolantes que as narrativas homéricas nos pareçam, suas origens encontram-se em fatos históricos

reais, nas brigas entre as facções gregas pelo domínio das riquezas e das terras estrangeiras. A narrativa de Quaderna, por sua vez, baseia-se na lenda de um reino mítico quase totalmente desconhecido até por sua própria gente. Ao analisarmos o significado do verbo *forjar*, percebemos que este pode se referir ao ato de moldar, fabricar algo, sendo assim, é possível concluir que a Musa d'A *Pedra do Reino* é invocada para inspirar uma mentira, clarificando que Quaderna dá indícios da dubiedade desde o proêmio de sua narrativa.

A segunda estrofe do proêmio, endereçada às “Nobres Damas e Senhores”, nos oferece um breve resumo de apresentação aos fatos narrados no decorrer do romance. Aqui, mais uma vez, Quaderna utiliza uma frase que nos chama a atenção: “ouçam meu Canto espantoso”. Nas epopeias antigas, o conteúdo das narrativas era repassado pelas Musas através do *furor* inspirador, e o narrador humano escondia-se por trás das verdades divinas. No proêmio da *Odisseia*, as musas “cantam” para e pelo poeta, aquilo que ele em sua fraqueza mortal não seria capaz de fazer sozinho; no romance de Suassuna por sua vez, o narrador intercede para que seus interlocutores ouçam o “Seu” canto. Esta é a história de Quaderna, a sua defesa em frente à ignorância dos demais que não conhecem sua origem nobre e não reconhecem sua família como a verdadeira realeza brasileira. O verbo *ouvir* é mais um indício de que o que estamos presenciando é na verdade uma defesa feita por um réu, por alguém que clama por ter sua inocência reconhecida.

Em seguida, Quaderna ao nos apresentar o conteúdo da sua história, a explica como “a doida Desventura/ de Sinésio, O Alumioso”. No romance, Sinésio é acusado de aliar-se aos comunistas, mas durante boa parte da história, sua localização é desconhecida e este é, assim como o seu pai, dado como morto. Devido ao envolvimento de seu primo com os comunistas, Quaderna torna-se réu acusado de também estar envolvido com a insurreição causada pelo bando de Sinésio, contudo, alega a todo o momento ser inocente de tais acusações e estar preso injustamente. Ao chamar as façanhas do seu primo de “doida”, a personagem já imputa um sentimento de culpa, de irresponsabilidade nas ações causadas por aquele. Mesmo seu destino sendo marcado negativamente por tais acontecimentos, o narrador chama as façanhas do outro de “Desventura”, mais uma vez jogando toda a carga de responsabilidade dos acontecimentos para o infortúnio d'O Alumioso.

Mais uma vez a personagem extrapola o plano do real ao idealizar sua coroação através de um sonho: “quisesse ou notasse isso, o aspecto real e político de todos aqueles acontecimentos foi ficando de lado e cedendo passo ao aspecto poético-literário, muito mais real e embandeirado do que o outro” (SUASSUNA, 2017, p.758). Quaderna isola-se no universo paralelo da literatura, onde somente é capaz de existir seu reino. Além de ter seu reinado reconhecido, através de seu sonho o narrador também consegue se reconciliar com o seu povo, que durante toda a narrativa desconhece a sua história, mas ao final lhe pede perdão e lhe entrega a coroa do Brasil.

Podemos concluir que Suassuna pretende conferir valor épico ao sertão e ao povo sertanejo a partir da criação de uma narrativa voltada à cultura popular. Seu tema, sua oralidade, o entrelaçamentos de gêneros texto-orais eruditos e populares, concorrem para uma melhor expressão dos valores e dos costumes deste povo. É através da multiplicidade, ou melhor, da mestiçagem do povo sertanejo, que Suassuna busca a exemplaridade do povo nordestino, e mais amplamente, do próprio povo brasileiro. Ao recriar os feitos dos heróis e dos monarcas sertanejos, Quaderna enaltece o seu espaço regional e eleva seus guerreiros mortais à imortalidade mítica, conferida pela narrativa épica.

2 DO MITO AO ROMANCE

Eu, como Poeta e autor de romances, como romancista que sou, posso me considerar Rapsodo, um Cantador, um “trovador de chapéu de couro”, como dizia o genial Carlos Dias Fernandes. Isso me outorga o título – que já assumi oficialmente, aliás – de “O Rapsodo do Sertão”. Mas como, ao mesmo tempo, eu pretendo colecionar na minha Obra, devidamente tocados-da-bola pelo sangue e pelo fogo das pedras sertanejas, os cantos de todos os Poetas e fazedores de romances da Literatura Brasileira, posso me considerar também “O Diascevasta do Brasil”. Sou, portanto, além de o único escritor do mundo que é, ao mesmo tempo, Rapsodo e Diascevasta, o único homem que, sozinho, “traz em sua Obra toda uma Literatura” (SUASSUNA, 2017, p.270).

Grande parte d’A *Pedra do Reino* é dedicada a discussões sobre o seu processo de escrita e às problemáticas de sua composição, abordando o narrador questões como: que gênero textual melhor se qualificaria para contar uma história tão magistral e nobre? Como melhor representar literariamente a formação e a rica tradição de um povo, sem que esta perca sua magia, tornando-se mera documentação histórica? Qual a forma mais apropriada para recriar o passado do povo sertanejo, de maneira autoral e libertando sua história das amarras dominantes?

Quaderna, ao nos apresentar a sua formação holística, esclarece também o seu propósito de agregar o erudito e o popular ao mesmo universo literário e, para isto, vale-se da liberdade que gênero literário romance lhe confere.

Neste capítulo, discutiremos a seguinte hipótese, que compreendemos ser levantada por Suassuna através dos questionamentos de Quaderna: o romance é um espelho cujo reflexo é perpassado pelos diversos gêneros literários anteriores a este, e é isto o que lhe confere a liberdade da congregação entre erudito e o popular, o oral e o escrito, o épico e o narrativo. É por isto que, o “grande mestre da nação” lança mão de sua escolha para uma recriação épica da história do povo sertanejo. Tenha Quaderna alcançado o seu propósito ou não, neste romance, as sementes de tais discussões acerca dos gêneros literários nos foram lançadas por Ariano Suassuna.

Paul Zumthor relata que, a partir da década de 50, formou-se um certo tipo de literatura crítica que se preocupava com questões relacionadas à passagem da epopeia ao romance. George Dumézil, explica mais pontualmente que, dentre os estudos da literatura comparada, surge um ramo que se dedica especificamente à

pesquisa da gênese das epopeias “ou ainda, quando a narrativa se tornou um fim em si, do romance, com uma quantidade de formas mistas, naturalmente” (DUMÉZIL, 1993, p.01). Isto é, parte dos pesquisadores da literatura comparada passaram a se dedicar ao estudo da genealogia do romance, remetendo suas raízes à influência do épico, apontando as circunstâncias em que ambos os gêneros se conectavam, e a partir de que momento estes passaram a se distinguir.

É difícil definirmos em que momento a literatura começa a ser analisada a partir de uma perspectiva comparada. O que explica o parentesco existente entre histórias míticas de culturas antigas distantes? Sabe-se que antes da escrita, as canções épicas eram transmitidas pelos bardos, ou seja, os músicos, poetas e historiadores que viajavam através das terras a vender suas canções. Sabe-se também que após a invenção da escrita, durante a Antiguidade Clássica ocidental, já existia uma prática de comparação e reescrita entre os textos literários gregos e latinos. No entanto, devido ao fato do acesso a literaturas estrangeiras ser limitado para esses povos, não era possível a existência de um método comparativo mais avançado, limitando-se exclusivamente ao estudo do que podemos chamar de influências.

De acordo com Carvalho (2003), por anos as análises comparativas vão sendo inconscientemente realizadas por vários povos ao redor do mundo, sem que houvessem maiores reflexões. Só em meados do século XIX, na França, é que finalmente estes estudos alcançam o status de pesquisa, fomentando o surgimento de vários debates sobre o assunto em meio aos estudos de literatura e alcançando os meios acadêmicos. É a partir do século de XIX que começam a ser postulados o objeto e o método de análise da literatura comparada, fruto de debates e pesquisas que se desenrolaram por anos e ainda continuam a se desenrolar até a atualidade, sempre se renovando.

Ao chegar às Universidades francesas, a literatura comparada tem como objetivo o estudo das influências literárias repassadas de uma nação à outra, e assim as fronteiras da comparação tornaram-se internacionais. Durante seus anos iniciais, para a chamada “escola francesa”,

A validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. A identificação de tais contatos abria caminho para os estudos de fontes e de influências; com isso, as investigações que se

ocupavam em estabelecer filiações e em determinar imitações ou empréstimos recebiam grande impulso. Ao mesmo tempo, crescia o interesse pelo acompanhamento do destino das obras, a “fortuna crítica” delas fora do país de origem (CARVALHAL, 2003, p.13).

Com o estudo das influências, era possível evidenciar os elos existentes entre as obras literárias. Para os estudiosos que defendiam este estilo de análise, tal metodologia daria maior abrangência ao conhecimento acerca das literaturas estrangeiras e desta forma seria possível traçar o alcance da influência que escritores de um determinado país obtiveram sobre os demais. Contudo, por trás desta metodologia se esconde uma noção da existência de uma superioridade entre as produções de uma nação em relação às demais, que por sua vez só existiam graças às influências recebidas.

O francês Paul Van Tieghem, em seu livro *La littérature comparée* [1931], reforça uma análise comparativa que busca influências, como a proposta pela escola francesa. De acordo com suas postulações, o objeto de estudo da literatura comparada é a relação de fatos comuns existentes entre diversas literaturas, seja na forma, no estilo ou no conteúdo,

Raramente uma produção do espírito é isolada. Como um quadro, uma estátua, uma sonata, um livro também se insere numa série, esteja o autor consciente ou não de tal fato. Ele terá tido precursores; e terá sucessores. A história literária deve situá-lo no gênero, na forma, na tradição à qual pertence, e apreciar a originalidade do autor, medindo o que ele herdou e o que criou (VAN TIEGHEM, 2011, p.103).

Para o teórico francês, as literaturas estariam interligadas conscientemente ou não, já que todos os escritores faziam parte de uma tradição e seriam por ela influenciados. Além disso, para Van Tieghem, a literatura comparada daria subsídio para o estudo da historiografia literária nacional, não cedendo lugar ao estudo crítico destes fatos comuns. Até 1957, quando Guyard publica sua obra *A literatura comparada*, endossando os teóricos franceses, não havia espaço para a crítica. De acordo com Guyard o comparatista apenas “Se encontra nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, e acompanha as mudanças de temas, de ideias, de livros ou de sentimento entre duas ou mais literaturas” (GUYARD, 2011 [1957], p.108). Desta forma, todo escritor tem alguma fonte de inspiração, cabendo ao comparatista exclusivamente a tarefa de buscar o nível de contato estabelecido entre um escritor e esta fonte.

Se por um lado a corrente de pensamento francesa dominava os estudos comparados no âmbito europeu, a dita “escola americana”, por sua vez, começou a rebater a sua metodologia de análise. De acordo com NITRINI (1997),

As diferentes concepções de literatura comparada explicam-se historicamente. Até o fim da Segunda Guerra Mundial, a literatura comparada na Europa seguia os métodos históricos, propostos pelos franceses. Nos Estado Unidos, havia cursos de literatura geral ou mundial, que eram ministrados sem nenhum método rigoroso. Paralelamente, surgiam no panorama da crítica literária tendências que acentuavam o valor original e intrínseco da obra e que não se preocupavam com o meio, o momento e a biografia (estruturalismo, formalismo, *new criticism* e etc.) (NITRINI, 1997, p. 29).

Assim, os embates de pensamentos entre as escolas se dariam por diferenças históricas existentes entre a formação do conhecimento francês, mais historicista e da americana, mais voltada para a crítica. Algumas das diferenças entre o posicionamento francês e americano se dão por três fatores: o primeiro seria o fato de os franceses não aceitarem a comparação entre a literatura e outras artes ou outros ramos do saber, enquanto os americanos sim. O segundo fator seria relacionado aos métodos de análise: enquanto os franceses analisavam as relações entre duas literaturas de maneira histórica (diacrônica), os americanos faziam estudos paralelísticos (sincrônicos). Por fim, enquanto os franceses buscavam influências apenas nas literaturas estrangeiras, os americanos realizavam seus estudos comparativos entre literaturas de autores pertencentes a uma mesma nacionalidade.

Dentre os teóricos americanos que resistiram às metodologias francesas estava René Wellek, que após a publicação de seu artigo *A crise da literatura comparada* em 1958, tornou-se um dos principais teóricos que se propuseram a repensar os métodos dos estudos comparativos. Wellek denunciou as fragilidades do modelo francês e de sua análise que se restringia à busca de fontes e influências em detrimento da história da literatura, alegando ser esta forma de análise muito reducionista e imanente, “Sem atentar sequer para as formas de sua absorção nem para o funcionamento desses elementos ‘estranhos’ na organização nova” (CARVALHAL, 2003, p.36). Além disso, o teórico americano propõe a inserção do pensamento crítico nas análises comparativas, afirmando que:

Nem pode a literatura comparada ficar confinada à história literária, excluindo a crítica e a literatura contemporânea. A crítica como argumentei muitas vezes, não pode se divorciar da história, uma vez

que não existem fatos neutros na literatura. (...) Nem pode a abordagem histórica ser considerada o único método possível, mesmo para o estudo do passado nebuloso. As obras literárias são monumentos, não documentos. (WELLEK, 2011, p.145).

Ao renegar os postulados franceses, Wellek defende que não caberia a análise historicista dentro da literatura comparada, visto que as obras literárias não têm nenhum compromisso com a documentação histórica. Mas, por sua vez, reconhece como fundamental à inclusão da reflexão crítica, mas não define em seu artigo qual a metodologia que o comparatista deve utilizar. As críticas realizadas aos seus estudos devem-se à sua total recusa do elemento histórico na análise literária, fato que mais recentemente já foi ultrapassado, visto que a história pode servir como mais um dos possíveis aparatos teóricos que podem ajudar na análise da literatura, porém não sendo o único.

Outra contribuição importante para a literatura comparada surge em 1969 quando a crítica literária francesa, Julia Kristeva formula a sua teoria sobre a intertextualidade, baseada no princípio bakhtiniano da “palavra literária”. De acordo com o este teórico, existe um movimento de interrelação entre as estruturas literárias, que só se constituem a partir de diálogos estabelecidos com outras obras, entre autores e contextos, situando-se desta forma social e historicamente. Daí surge o conceito de ambivalência, utilizado posteriormente por Kristeva, que significa a “Inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história” (NITRINI, 1997 [1969], p.160). Considerando o texto como absorção e réplica de textos antecessores, o escritor pode lhe reescrever, conferindo-lhe novos significados. Para Kristeva, a teoria da intertextualidade se baseia na concepção da impossibilidade de isolamento de um texto. Este sofre sempre com influências externas, pois ouve vozes de outros textos, que por sua vez são absorvidas e posteriormente reescritas e ressignificadas.

Durante os anos setenta, quando a primeira edição d'*A Pedra do Reino* é publicada, o Brasil atravessava um de seus momentos históricos mais marcantes, o período em que a ditadura militar se instaurara no governo do país, após o Golpe de 64. Alguns dos momentos mais emblemáticos deste período estão entrelaçados com os acontecimentos fictícios da obra de Suassuna, contudo, o autor os reinventa a partir do ponto de vista alheio ao real de Quaderna. Fatos históricos estão misturados, nos folhetos do romance, à poesias, versos de cordel, cantigas, etc., moldando-se aos devaneios monárquicos de Quaderna. A personagem faz no

decorrer de seu texto, citações de vários outros escritores, mas sempre interfere em sua composição. Devido a esta constante reescrita, Bráulio Tavares chama *A Pedra do Reino* de texto “grafofágico”. É assim que Ariano Suassuna expressa no texto as influências tomadas a partir de sua experiência enquanto homem das artes e cidadão de seu tempo.

Antônio Candido, em sua obra *Literatura e sociedade* (2002), traz uma importante reflexão sobre até qual medida o elemento social (externo) pode influenciar a análise do material literário (interno). De acordo com o crítico, é importante a realização de uma análise histórica, psíquica e socialmente marcada, compreendendo a relação dialética entre estas áreas e a literatura, bem como o fato destas serem partes integrantes do processo interpretativo, onde texto e contexto se complementam, porém não se confundem. É por isto que, apesar de colaborar para a compreensão de alguns aspectos literários, a sociologia não passa de uma disciplina auxiliar, para Antônio Candido, e em algumas obras a análise dos fatores externos é de extrema importância, pois:

Na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público atual ou prefigurado (como alguém para quem se exprime algo), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência (CANDIDO, 2002, p.22).

Desta forma, o crítico chama a atenção para o fato do processo comunicativo existente entre a tríade: Autor – Obra - Público, ser um dos principais motivos para que, os elementos não-literários sejam validados nos estudos e interpretações literários. É através destes elementos que o autor põe na obra as suas experiências pessoais e seus conhecimentos do mundo, fazendo com que o leitor também seja apto a acessar os seus.

O que faz, ao longo dos séculos, com que vários escritores, como Shakespeare por exemplo, e, mais tarde, os românticos, abandonem a forma épica, não é meramente as suas intenções configuradoras, como nos informa Georg Lukács, mas os “dados histórico-filosófico com que se deparam para a configuração” (LUKÁCS, 2015, p.55). Isto é, o reconhecimento de que cada época necessita de uma forma particular de discurso para uma melhor representação de seu universo

extradramático. Georg Lukács acrescenta ainda que “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2015, p.55).

Aristóteles em sua *Poética*, nos deixa a par da ideia de que não existe a forma separada do tema. A forma é o que irá guiar o escritor na escolha de seu tema, que por sua vez é o elemento estruturador da obra, realizando um papel mediador entre os elementos culturais e a produção literária. Como vimos anteriormente, ao escolher realizar a escrita de uma obra utilizando a forma do gênero épico, o escritor assume a responsabilidade de seguir os elementos determinados exigidos por esta, dentre os quais encontra-se o tema, visto que, a escrita épica é utilizada especialmente para a glorificação de heróis e de determinada raça. Desta forma, a partir dos estudos sobre os gêneros literários, desenvolvidos pela literatura comparada, verificou-se que a escolha da escrita de um gênero é determinada pela posição histórica e social de seu escritor:

O gênero surge quando um escritor encontra em uma obra anterior um modelo estrutural para a sua própria criação. Esta estrutura consiste de funções desempenhadas por certos elementos significativos (personagens, comportamentos, lugares de ação, orientações afetivas). O epígono utiliza o esquema genérico recebido, mas não sem modificar certas funções ou sem introduzir mudanças significativas. O parentesco genérico de duas obras depende do uso de funções comuns, não de meras semelhanças de temas e argumentos. E por último: cada gênero tem uma época de vigência determinada (GUILLÉN, 1985, p.143).²

O gênero literário, bem como os temas que lhes são conferidos, estarão sempre influenciados pelas condições históricas nas quais estão inseridos. Pesquisadores dividem-se quanto à origem do romance, pois para alguns ela se dá ainda na antiguidade clássica, com obras como o *Satíricon* de Petrônio e o *Asno de Ouro* de Apuleio, em que já existia a forma do romance, que se distinguia das

² El género surge cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación. Esta estructura consta de funciones desempeñadas por ciertos elementos significativos (personajes, comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas). El epígono utiliza el esquema genérico recibido, pero no sin modificar ciertas funciones o sin introducir cambios significativos. El parentesco genérico de dos obras depende del uso de unas funciones comunes, no de meros parecidos temáticos o argumentales. Y por último: cada género tiene una época de vigencia determinad (tradução nossa).

demais narrativas da época por não utilizar a linguagem poética. Para outros, a forma do romance só irá efetivamente desenvolver-se com a ascensão do Romantismo na Europa. Contudo, o que realmente deve importar para o comparatista no momento em que se propõe a averiguar as especificidades de determinado gênero literário, é a diacronia deste,

Só o tempo histórico pode demonstrar-nos que um modelo chegou a tornar-se um gênero. O passar dos anos e dos séculos é, para o comparatista, o que manifesta e desdobra plenamente as riquezas e opções estruturais de determinado gênero (GUILLÉN, 1985, p.150).³

Esta visão diacrônica do gênero literário envolve reflexões acerca do contato entre gêneros e como através deste diálogo novas formas vão surgindo ou vão tendo elementos acrescentados a si, num processo que pode atravessar séculos, até que o original se torne a forma que atualmente conhecemos.

Quais as características sociais influenciam a reformulação do texto? Qual o impacto social que o surgimento de determinada obra possui, bem como qual o impacto a obra tem sob os leitores naquele momento? Nas discussões a seguir, iremos refletir sobre como o romance desempenha essa função polifônica entre gêneros, mantendo-os em contato e fazendo surgir uma nova forma capaz de reunir todas suas especificidades em um só texto.

No princípio era o mito. A única explicação para a existência de tudo e todos. A melhor forma de compreender a si mesmo e aceitar seu lugar no mundo. Ao longo dos séculos ele sofre processos constantes de mudanças em sua significação, que, dentre outras coisas, envolveram a sua desmistificação, levando-o a perder o seu poder de reger o mundo humano e seu caráter de verdade exemplar. O mito cai em descrença, vira conto, uma mera fabulação do real. Contudo, se através dos tempos o mito perdeu seu poder autoritativo sob os indivíduos, foi através da literatura que conseguiu manter-se vivo nas sociedades contemporâneas. Nos voltemos para o seu significado primordial, a fim de entendermos melhor a passagem e a importância do mito para o universo das criações literárias.

³ Sólo el tiempo histórico puede demostrarnos que un modelo ha llegado efectivamente a erigirse en género. El transcurso de los años y los siglos es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega plenamente las riquezas y opciones estructurales de determinado género (tradução nossa).

Primeiro é necessário compreender para que servem os mitos nas sociedades ditas “primitivas”⁴, ou, como melhor define Mircea Eliade, para as sociedades em que os mitos ainda estão vivos. Mielietinski, em *A poética do Mito* (1987), para demonstrar o caráter primitivo do mito, descreve uma oposição existente entre este e o conhecimento científico, afinal, para estes povos, cujo desenvolvimento científico ainda se baseia em explicações de fundo místico, os mitos serviam para a busca de compreensão daquilo que o conhecimento prático ainda não poderia abarcar. Ainda de acordo com o pesquisador, “o homem ‘primitivo’ ainda não separava nitidamente a si mesmo do mundo natural circundante” (MIELIETINSKI, 1987, p.191), e por este motivo vemos em alguns mitos a personificação de personagens animais, naturais ou mesmo de objetos.

Dois tipos de relatos são constantes nas histórias míticas, o primeiro envolve a representação fantástica do mundo, com espíritos, criaturas semi-humanas e deuses regendo o funcionamento de um universo particular. O segundo remete aos mitos de heróis, nos quais são relatados os grandes feitos destas personagens, cujas aventuras por vezes apresentam um fundo histórico. A criação dos mitos, contudo, além de ser uma explicação de determinado universo, também é uma metáfora da qual surgem códigos de conduta exemplar a serem seguidos e obedecidos. O indivíduo, ao respeitar tais códigos, repete os mesmos comportamentos de seus ancestrais, representados pelos deuses e heróis das histórias míticas, fazendo surgir assim, as regras sociais e a cultura de um povo:

Uma narrativa que faz reviver uma realidade primeira, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; e oferece regras práticas para a orientação do homem (ELIADE, 2006, p.17).

O tempo passado, longínquo, por vezes indeterminado, no qual estas histórias ocorrem, justifica-se justamente por esse caráter de explicação que os

⁴ Mircea Eliade, assim define o que chama de *sociedades “primitivas”*: “Trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento, Vida e a atividade do homem. O papel e a função dos mitos ainda podem (ou podiam, até recentemente) ser minuciosamente observados e descritos pelos etnólogos” (ELIADE, 2006, p.08).

mitos possuem. Ele se remete a um tempo primordial, quando o mundo atual, conhecido, ainda estava em processo de formação, onde aos poucos era criado. Desta forma, os mitos etiológicos servem para levar, aos demais membros de uma sociedade, o saber da fonte primeira de todas as coisas. Para Mielietinski, “o conhecimento da origem é a chave para o emprego da coisa e o conhecimento do passado se identifica com sabedoria” (1987, p.201). O homem sábio, para as sociedades em que o mito permanece vivo, é aquele que conhece, segue o exemplo e repassa para as demais gerações os mitos de sua gente. Contudo, os conhecimentos repassados pelos mitos, além de recontar o passado de um povo, de sua terra, de seus costumes, envolve também a sabedoria de conhecimentos práticos, como cuidados medicinais, tecnologias de caça e pesca, entre outros.

O objetivo principal do narrador d'*A pedra do reino* é “reinterpretar a história do Brasil, delineando o que julgam constituir o cerne da nacionalidade brasileira e os traços constitutivos da cultura e do caráter nacionais” (FARIAS, 2006, p.326). É com este propósito que, na obra de Ariano Suassuna, a todo instante o real e o imaginário são costurados um ao outro, a história real e o mito se confundem. O mito português do Sebastianismo e a sua versão, o movimento messiânico da Pedra do Reino, ocorrido no sertão de Pernambuco no ano de 1836, são utilizados como matéria prima para a explicação mítico-religiosa da volta do reino criado por Suassuna.

Durante a Antiguidade ocidental, o surgimento da escrita altera a relação entre o indivíduo e a história, pois, o *logos* (o pensamento lógico) e o *mythos*⁵, passam a opor-se, fazendo com que o mito comece a ser racionalizado, perdendo assim sua posição de verdade. O distanciamento temporal do mito também contribuiu para que este passasse a ser entendido como uma mera fábula, já que apenas a história capaz de ser testemunhada poderia ser considerada real, levando ao descrédito as histórias fabulosas dos deuses e antepassados míticos. Estudos de mitólogos mais recentes reafirmam esta impossibilidade histórica daquilo que é contado pelos mitos, devido à repetição de alguns símbolos em mitos de diferentes sociedades, reforçando que na verdade estes mitos eram apenas fábulas, pois, “O

⁵ [Logos] Aqui compreendido como “a palavra refletida, calculada; é a palavra objetiva, real. *Mythos* é a realidade mesma, é a estória diante da qual o homem não se coloca criticamente, aceita-a piedosamente” (SCHÜLER, 2004, p.92)

acontecimento histórico, se é que ocorreu, teria significação espiritual meramente como manifestação física de um símbolo que adquire sua própria significação antes desse evento histórico particular” (CAMPBELL, 2008, p.50).

Já no século XX, os estudos de psicologia e psicanálise se voltam para os mitos, buscando em seus arquétipos explicações sobre o inconsciente coletivo. Estudiosos como Freud e Jung se debruçam sob os mitos para explicar padrões de comportamentos invariáveis apresentados socialmente por todo ser humano, e como os mitos representam a sua atemporalidade. Para estes estudiosos, nós somos o herói, que durante a sua jornada é capaz de representar o papel de diferentes arquétipos, e entender isto é fundamental para o nosso desenvolvimento. Portanto,

Os arquétipos mitológicos o ajudarão a refletir sobre o conhecimento dessa dimensão transpessoal, trans-histórica do seu ser e da sua experiência, pois são símbolos eternos que vivem em todas as mitologias do mundo, os modelos que sempre deram apoio à vida humana (CAMPBELL, p. 45, 2008).

Os estudos sobre os arquétipos também tiveram forte impacto sobre o estudo da literatura, que sempre representou através dos arquétipos míticos aquelas características que se entranharam no inconsciente coletivo. No entanto, os estudos literários foram ainda mais a fundo no entendimento do que é o mito, percebendo que este nada mais é que uma forma, passível de ser moldada de acordo com os modelos estéticos, sociais, culturais em que estão inseridos,

O mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade (BARTHES, 2009, p.199).

Desta forma, o mito é representação de uma coletividade e por isto está constantemente em transformação. A forma mítica permanece em nossa literatura através da realização de incontáveis reescritas dos símbolos míticos já reconhecidos, e é através desta reelaboração que um escritor pode buscar exprimir seus posicionamentos e suas experiências, ou, metaforicamente, repensar a sua contemporaneidade. Somos levados a concluir que, mesmo com a tentativa de

substituir o pensamento mítico pelo lógico, o mito sobreviveu até a nossa atualidade pois trata-se de representações de manifestações psicológicas inconscientes humanas, sendo elas atemporais. A mitologia, a psicologia, a sociologia e principalmente a literatura, provaram que independente da sociedade ou da cultura em que vivemos, existem questões existenciais que nos interligam, e o mito representa uma das formas mais antigas de lidar com isto. Entretanto, este mito é historicamente e socialmente marcado.

2.1 ORALIDADE E MITO

Por muito tempo antes do desenvolvimento da escrita entre os povos gregos e latinos, o registro dos grandes feitos dos heróis era realizado exclusivamente através da narrativa oral, se fazendo necessária a criação de formas que lhe garantissem a fixação na memória de seus ouvintes, para assim evitar o desgaste da história contada, bem como garantir a autoria de seus criadores. A forma mais apropriada encontrada para esta fixação foi portanto, o verso, devido ao seu ritmo e a sua musicalidade. O mesmo ocorreu com outros diversos povos, que para garantir a longevidade de seus mitos, utilizou-se da memorização de versos, que foram repassando de geração em geração sua magníficas histórias. Seja a mais antiga epopeia encontrada, como no caso d'A *epopeia de Gilgamesh* escrita na Mesopotâmia por volta do século XX a.C., ou as mundialmente famosas obras de Homero e Virgílio, todas ainda guardam em si esta tradição arcaica de uma composição versificada.

Aristóteles, em sua *Poética*, mais que os parâmetros para a realização de uma escrita de qualidade, reforça também os parâmetros para uma boa representação dramática do texto. Constantemente em sua obra, o filósofo urde uma ligação entre as formas poéticas lírica, épica e dramática, e a sua transposição para os palcos através dos “atores”, estando estas inclusive à mercê das possibilidades cênicas, não sendo de bom tom ultrapassá-las.

Percebemos assim que, durante a Antiguidade, berço de nossa literatura, mesmo o texto escrito era composto para fins de oralização. De acordo com Zumthor em *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, a cristalização do Cristianismo enquanto forma de poder e o início da Era Medieval marcam uma nova fase da presença da sonoridade na literatura. Como as instituições religiosas eram as únicas detentoras do conhecimento na Idade Média, nas obras poéticas catalogadas a partir do século XII, é grande a presença do ritmo musical dos cantos litúrgicos, tradição esta que será seguida pelos trovadores em suas cantigas e novelas de cavalaria, e que perdura até a atualidade no Brasil, com nossos cantadores nordestinos.

As primeiras realizações literárias de que guardamos conhecimento em solo português foram as Cantigas, ainda feitas sob o acompanhamento do canto e dos instrumentos musicais, cujo tema principal era o do amor cortês. Vale ressaltar aqui também que, durante o período da Idade Média, conhecida também como a "Idade das Trevas", poucos eram aqueles indivíduos que tinham acesso à leitura e à escrita, sendo a leitura e a musicalização das formas poéticas o modo mais comum de repasse destas produções para o grande público. Sendo assim, a base de toda a literatura ocidental produzida nos períodos posteriores ao medievo, a base de onde surgiu o romance inclusive, está interligada a uma tradição oral, a uma relação entre o escrito e o oral, que perpassa toda a nossa história. Por isso, o aproveitamento de elementos épicos dentro de um romance demanda estruturas orais, como o prólogo, as invocações, a escrita em primeira pessoa, estruturas que estão também presentes na obra de Suassuna.

Em *Performance, recepção e leitura* (1993), Paul Zumthor aborda questões relacionadas à representação da voz em um discurso, cuja presença significa muito mais que a oralidade do texto em si. Mesmo que hoje já não seja tão usual a leitura oralizada do texto literário, ainda assim podemos perceber índices de oralidade em sua composição. Em seu texto, Zumthor diferencia a Voz e a Voz poética. Para explicar o que é a Voz, o autor se utiliza de seis teses: 1) a voz é um lugar simbólico de interação entre o eu e o outro, à mercê de inúmeras interpretações 2) estabelece uma relação de alteridade dando a palavra ao sujeito 3) confere uma dimensão simbólica ao objeto vocalizado 4) é uma subversão do corpo, a emanção daquilo que para nós é memória 5) acende em nós o reconhecimento da necessidade de sociabilidade 6) falar e ouvir são exercícios concomitantes necessários, "minha voz

ouvida me revela a mim mesmo” (ZUMTHOR, 1993, 87). A Voz poética por seu turno,

Não é veículo de uma mensagem que a atravessa, mas se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio; segundo, porque exige atenção, concentração e duração no instante em que é pronunciada, resgatando, nesse momento único de atualização vocal (a performance), a mensagem e o intérprete – seja ele o que emite ou o que recebe e re-atualiza a voz do outro – da fugacidade do tempo, que tudo devora e consome no universo do pragmatismo (OLIVEIRA, 2012, p.05).

Assim, o que diferencia a Voz da Voz poética, são os graus de performance que elas apresentam, ou seja, a forma como a voz é interpretada. Como vimos anteriormente, a oralidade e escrita estão intrinsecamente ligadas uma à outra desde a produção dos primeiros textos literários durante a Antiguidade, e ainda permanece assim até nossa atualidade. Se no início as formas de musicalidade misturavam-se ao texto literário para que este pudesse ser repassado, hoje esta necessidade de torná-lo oral e de dramatizá-lo já não se faz mais necessária para sua sobrevivência. Contudo, o texto narrativo por sua natureza em si, pretende estabelecer uma comunicação entre o eu e o outro, e por isto a presença de uma voz em sua construção tornou-se um elemento indispensável.

Mas afinal, o que define um gênero como narrativo? Para Genette, narrativa é a “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso” (1979, p.24); é a contação de eventos de qualquer natureza, seja ela realizada através da oralidade ou da escrita. Para esse crítico literário não existe uma diferenciação entre o discurso oral ou escrito quando trata-se da conceituação de uma narrativa. As grandes obras épicas da Antiguidade foram escritas para a declamação e a dramatização, desta forma, guardam em si os genes de uma tradição oral muito mais antiga, anterior à tecnologia da escrita, nos tempos primordiais, ou melhor, no tempo dos mitos. Zumthor, ao analisar o índice de oralidade no interior dos romances europeus, identifica que, com frequência, termos ligados à sonoridade (como ouvir, dizer e cantar) estão presentes nestes. Para o pesquisador, isto serve para “promover o texto ao estatuto do falante e designar sua comunicação como uma situação do discurso *in praesentia*” (ZUMTHOR, 1993, p.39). O que Zumthor nos explica é que os textos escritos ainda vão guardar, por muito tempo após a invenção da escrita, genes de seus ancestrais orais, pois, é

através desta herança, que o romance irá conseguir manter essa qualidade comunicativa do gênero narrativo.

A escrita épica guarda genes do oral. Já explicamos anteriormente que as formas poéticas durante a Antiguidade foram pensadas para fins de interpretação cênico-oral. Para além disto, Dumézil em *Do Mito ao Romance*, discute sobre os caminhos traçados pelas narrativas primordiais até o momento em que elas se tornaram finalmente obras escritas. A quem pertence a autoria destas histórias? De acordo com o escritor, as narrativas míticas posteriores à escrita, na verdade, são um conjunto de formas mistas, ou seja, antes de finalmente serem transpostas para a forma escrita, foram contadas e recontadas através da oralidade, de geração em geração, até formarem uma “imensa tapeçaria” (DUMÉZIL, 1992, p.03). Desta imensa tapeçaria, o que foi transposto para a forma romanesca esteve submetido à vontade e criatividade de seu escritor. O que reconhecemos hoje da mitologia grega, latina, ou qualquer outra que seja, passou por uma série de reescritas até chegar à forma final. Tal vontade do escritor também estava submetida a questões religiosas, e Dumézil utiliza como exemplo o caso dos eruditos indo-europeus, que apesar dos mitos não concordarem com a sua atual religião, os aceitaram como uma maneira de embelezar o passado de sua raça, alterando o mínimo possível de suas histórias, mas ainda assim modificando-as.

Se a epopeia buscava organizar o mundo ligando-o à uma ordem cósmica divina, o romance busca descrever a dissonância entre o eu e o mundo. É o não-herói em uma jornada individual, o ser de personalidade demoníaca que não está mais em consonância com o mundo em que vive e que, com a ascensão do romance, ocupará o lugar central nas narrativas. Isto ocorre pois, devido a motivações ou necessidades de ordens sociais/históricas, reconhece-se cada vez mais que o mundo clássico, em oposição ao mundo moderno, é imensuravelmente menor e menos complicado.

Ao começar a ser escrita, a literatura, durante a Antiguidade, ainda assim não perde sua razão de ser oral, visto que sua escrita continua a ser realizada para fins de reprodução via oralidade. Até meados do século XII, a produção literária estava quase que completamente voltada para os assuntos religiosos, e, mais uma vez, sua reprodução dependia da voz para o compartilhamento destas histórias. Até então, a

maioria das obras publicadas eram compostas por sermões religiosos, que em seguida são desbancados pelas primeiras novelas de cavalaria, embora estas ainda guardassem em si o trato de motivos religiosos. De acordo com Paul Zumthor, apesar de serem escritas, frequentemente nas novelas de cavalaria, seus escritores sentiam a necessidade de se reportar à lembrança de uma tradição oral, invocando os contos latinos, causando assim dentro do texto uma tensão entre a voz e o texto,

A novela italiana dos séculos XII e XIV desenvolveu-se diretamente a partir do conto e da anedota e não perdeu sua ligação com suas formas primitivas de narração. Sem imitar intencionalmente o discurso oral, adaptou-se à maneira do narrador desprezioso que busca fazer-nos conhecer uma história, usando apenas palavras simples (ZUMTHOR, 1993, p.282).

A novela, gênero antecessor ao que mais tarde alguns especialistas irão chamar de romance, nasce dessa tensão entre cantadores e escritores. Contudo, cresce uma relação de desigualdade entre a valorização de cada modalidade, já que a escrita passa a ser muito mais valorizada em relação à oralidade, sob a opinião de que apenas aquilo que é escrito têm valor. Sem poder desprender-se integralmente de suas tradições populares, a novela traz para si elementos da oralidade que, futuramente, também serão imprescindíveis ao romance, como a adaptação das formas de narrar orais, o diálogo entre personagens que assume elementos sintáticos e lexicais próprios da fala, etc. A novela traz em si também elementos orais do conto e da anedota popular, mas, cada vez mais, a escrita se sobrepõe à voz, desprezando suas origens e começando assim uma segregação entre aquilo que é considerado como erudito (escrita) e popular (fala):

De certa maneira, é verdade, a literarização de uma obra começa com sua colocação por escrito. Mas isso é apenas aparência. No "romance", e ainda mais fortemente em outros gêneros poéticos, o que subsiste, no coração do texto, de uma presença vocal basta para frear, ou bloquear, a mutação. É apenas bem lentamente, e não sem atalhos e voltas, que se desprende das vocalidades originais essa literatura em gestação (ZUMTHOR, 1993, p.282).

O romance contemporâneo, em seu caminho para chegar até a forma que conhecemos, passou por muitas transformações ao longo dos séculos. Ainda assim, precisamos ter consciência de que como um fenômeno histórico e cultural, sua

forma ainda não pode ser considerada como estanque. Resta muito a ser estudado sobre as evoluções em sua forma, mas, até aqui, sabe-se que o romance é uma continuação de importantes tradições, muito mais antigas. Do mito, chegamos ao romance; da necessidade de rememoração através da oralidade, chegamos à eternização através da impressão em folhas de papel; a voz torna-se silenciosa, mas sua presença ainda é possível ser notada.

Em *A ascensão do Romance*, Ian Watt descreve que até o século XVIII o público leitor de romances ainda era extremamente escasso, isto devido à inúmeros fatores como o estado de extrema pobreza vivida pela classe trabalhadora, que por sua vez não tinha o privilégio de frequentar escolas, o baixo índice de alfabetização entre as mulheres, além de fatores econômicos que impossibilitavam a maioria da população de adquirir os exemplares publicados,

O “romance” surgiu, com efeito, na junção da oralidade e da escritura. Logo de saída colocado por escrito, transmissível apenas pela leitura com a intenção, é verdade, de atingir ouvintes, o “romance” recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão a partir do século XV, marginalizando-se em “cultura popular” (ZUMTHOR, 1993, p.266).

Apesar de seu parentesco com a oralidade, o romance é um novo estilo de apreciação do texto literário e demanda habilidades mais específicas para o seu aproveitamento. É necessário tempo de leitura, concentração, silêncio, elementos que, anteriormente ao surgimento do romance, não recebiam tal dedicação. Atualmente percebemos que um retorno à oralidade vem crescendo, ao passo que o mundo torna-se cada vez mais globalizado e tais habilidades requisitadas para a leitura e fruição de um romance tornam-se cada vez menos possíveis de serem praticadas. Assim, a oralização da literatura torna-se uma das formas em crescente para a aquisição desta.

A partir do século XVIII houve um enorme crescimento no público leitor e no mercado editorial, tornando o romance um gênero de leitura destinado ao prazer, as pessoas não liam apenas para adquirir ensinamentos, mas para preencher o tempo ocioso com uma atividade prazerosa, lúdica. Desta forma, mais uma vez vemos que o movimento da literatura sai dos mitos e sua função de repassar ensinamentos

básicos e morais, para o aproveitamento de histórias cada vez mais cotidianas, banais, mas mesmo assim, capazes de desenvolver o interesse do seu público leitor,

Na evolução de cada gênero, produzem-se momentos em que o gênero utilizado até então com objetivos inteiramente sérios ou “elevados” degenera e toma uma forma cômica ou paródica. O mesmo fenômeno dá-se no poema épico, romance de aventuras, romance biográfico, etc. Naturalmente, as condições locais ou históricas criam diferentes variações, mas o próprio processo guarda esta ação enquanto lei evolutiva; a interpretação séria de uma efabulação feita cuidadosa e detalhadamente dá lugar à ironia, à brincadeira, ao pastiche; as ligações que servem para motivar a presença de uma cena tornam-se mais fracas e perceptíveis, puramente convencionais; o próprio autor vem ao primeiro plano e destrói frequentemente a ilusão de autenticidade e seriedade; a construção do tema torna-se um jogo com a fábula transformada em adivinhação ou anedota. Assim se produz a regeneração do gênero: ele encontra novas possibilidades e novas formas (EIKHENBAUM, 1971, p.166).

Não podemos dizer com exatidão quando o romance surgiu enquanto forma, seu nome provém de um dado linguístico o “romance”, ou, o latim vulgar falado pelas sociedades romanas tardias. Boris Eikhenbaum o define como um gênero sincrético, ou seja, produto da fusão de outros gêneros em um só, daí vem a sua liberdade de caminhar pelos diversos estilos sem que perca a sua essência romanesca. Contudo, apesar de muitas vezes chamar para dentro de si seus antepassados, já se impôs enquanto uma forma fixa, é por isso que não podemos classificar a obra de Ariano Suassuna como exclusivamente épica, é mais apropriado mencionarmos que, seu romance apresenta alguns traços comuns ao gênero antigo. N’A *Pedra do Reino*, identificamos de que modo seu escritor reconstrói o épico através de sua vontade de enobrecer o povo sertanejo e a cultura regional, utilizando-se de um narrador picaresco, que acredita e quer nos fazer acreditar, ser ele mesmo o verdadeiro herdeiro do trono brasileiro e através da mobilização de elementos míticos para a fundação da tradição que reclama.

3 POR UMA EPICIZAÇÃO DA NAÇÃO CASTANHA: ESPAÇO REGIONAL E TRADIÇÃO NO ROMANCE DE ARIANO SUASSUNA

“Quero ser dentro das minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade como tragédia e como comédia, a exemplo do que foram Plauto, Brueghel, Molière, Bosch, Shakespeare, Goya e nossos grandes pintores coloniais. Quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romancista popular”

(SUASSUNA, 2008, p.41)

Fundado em 1970, o Movimento Armorial, na realidade, passou por um longo processo de maturação. Antes mesmo de sua fundação, já era possível entrever alguns dos princípios da Arte Armorial presentes na vasta produção literária de seu fundador, Ariano Suassuna. A Arte Armorial, baseia-se principalmente na defesa de uma igualdade de tratamento entre uma arte que nasce nas camadas da chamada cultura popular e da cultura erudita, fundindo-as e fazendo surgir assim, um novo tipo de arte capaz de alcançar a todo e qualquer público, evitando que uma apague a características peculiares da outra,

Criou-se 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 (NEWTON JÚNIOR, 1999, p.86).

Os princípios do que veio a ser o Movimento Armorial, floresceu de dentro das paredes da Universidade Federal de Pernambuco, onde Suassuna ministrou durante trinta e oito anos aulas sobre Estética. Professores e alunos universitários, sob a influência de Suassuna, engajaram-se na busca de uma nova percepção de arte e identidade brasileiras, defendendo o multiculturalismo e a preservação das características particulares presentes nas diversas culturas das regiões de nosso imenso país. No caso do Movimento Armorial, seus participantes voltaram-se mais especificamente para os produtos gerados nas raízes sertanejas, abrangendo também, contudo em menor escala, as demais regiões nordestinas. Outro papel importante desempenhado por estes alunos e professores universitários, através do

Movimento, foi a criação de uma ponte de integração entre aquilo que era estudado dentro da universidade e aquilo que era produzido no meio das camadas populares, visto pelos críticos como manifestações marginais, e que tendiam a ser gradualmente esquecidas e apagadas, como de fato ocorre com a maioria das heranças culturais mais antigas. Sendo assim,

O intuito do Movimento orientava-se pelo desejo de criar uma arte erudita com uma raiz popular, sobretudo na cultura do povo do nordeste – considerada um dos ramos da cultura brasileira –, que recuperasse as origens dessa tradição e que a exprimisse em suas manifestações artísticas (NUNES, 2010, p.39)

As longas discussões entre Quaderna e seus preceptores n’A *Pedra do Reino*, sobre quais raças e culturas seriam melhores representantes da brasilidade, são exemplos de um dos pontos centrais do Movimento Armorial. Este foi influenciado pelas obras escritas por Sílvio Romero e Gilberto Freyre, onde o assunto principal é a compreensão da formação e origens do funcionamento da nossa máquina social, bem como, “como se constituiu a sociedade colonial, o comportamento dos colonizadores, a miscigenação originada neste processo” (NUNES, 2010, p.41). Um dos maiores impasses entre os amigos e rivais, Samuel e Clemente, provinha justamente do impasse racial: enquanto o primeiro defende cegamente as raízes ibéricas e monárquicas, Clemente, rebela-se contra o colonialismo, esconde por vergonha a sua triste história de abandono e orgulha-se do sangue negro-tapuia, renegando qualquer laço com o sangue ibérico. Distanciado do impasse entre os dois está Quaderna, que ouve as histórias heroicas e trágicas dos Reis Zumbi e D. Sebastião, e se inspira nelas para escrever a sua própria história. Distanciado também do radicalismo da questão das raízes raciais de Samuel e Clemente, Quaderna assim se descreve,

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 ideia da cor de minha pele, tinha a vantagem, sendo “castanho” um tipo de cavalo, de “indicar de que faculdades intelectuais o dono era dotado” (SUASSUNA, 2017, p.180).

A importância de tais estudos sociológicos para o Movimento Armorial é a noção valorativa da mestiçagem em nosso país, conceito que está constantemente sendo representado na obra de Ariano. Se por anos os mestiços foram marginalizados e considerados como uma sub-raça, o Movimento Armorial traz em seu manifesto a compreensão de que, principalmente no Nordeste, somos a fusão das três principais etnias formadoras de nossa sociedade: a ibérica, a negra e a indígena. No trecho anterior vemos que, apesar de ser comparado a um cavalo, de uma forma racista, utilizada para equiparar a inteligência do ser humano mestiço à do animal, Quaderna não se ofende. A personagem, ao contrário, tem orgulho de tal comparação por se reconhecer um mestiço, por reconhecer que a riqueza de nossa cultura está justamente na junção destas três etnias e na formação de uma cultura nacional plural. Além disso, Quaderna demonstra o orgulho que sente de suas raízes sertanejas, pois ser comparado ao cavalo é um elogio, uma demonstração de seu amor pela vida de vaqueiro.

Em um momento em que os escritores e críticos literários voltavam-se para a produção e análise de obras regionalistas, onde a representação do sertão e do homem sertanejo tinha como pano de fundo a denúncia social, a tomada de um posicionamento político frente ao abandono sofrido pelas classes sociais subalternizadas do sertão, e, quando as secas do Nordeste eram uma temática amplamente desenvolvida, Ariano Suassuna, que publica sua primeira peça teatral em 1949, tem sua escrita criticada e taxada como escapista. Por isto, alguns críticos chegaram à incluir as obras de Suassuna à corrente Latino-americana do Realismo Mágico, devido a episódios extraordinários que fugiam do estritamente real, como no caso mais conhecido que foi o julgamento das personagens d'*O auto da Compadecida* realizado pelo Diabo, Jesus e a Compadecida. N'*A Pedra do Reino*, exemplo deste escapismo seria o surgimento da corte monárquica sertaneja e suas aspirações sebastianistas, contudo, a única personagem que parece reconhecer este universo mágico e paralelo é Quaderna,

A arte Armorial, para Suassuna, tem seu encanto em tudo que se afaste do realismo acinzentado e plano, do objetivismo seco, da mera imitação da vida, ou pior, do esforço de imitar a vida. Nas suas tentativas de descrição dos elementos marcantes da Arte Armorial, ele recorre a expressões que sugerem intensidade, nitidez, formas de contornos fortemente marcados, imagens impossíveis de serem

instantaneamente apreendidas mas capazes de assumir para o leitor/espectador múltiplas significações (TAVARES, 2007, p.80).

Contudo, as obras de Ariano não excluem o real por completo, apesar dos fatos extraordinários presentes em algumas cenas, o que o escritor realmente faz é se inspirar em pessoas reais e transformá-las em personagens tipos, ou seja, criar personagens com defeitos e qualidades passíveis de serem reconhecidas em qualquer sociedade, além de tipos nordestinos recriados através dos estereótipos. Por outro lado, para Carpentier, muito além da fuga do estritamente real, o real maravilhoso (como o escritor passa a chamar o realismo mágico) é um posicionamento político dos escritores latino-americanos frente às mazelas da colonização,

O real maravilhoso era formulado por Carpentier, programaticamente, como parte de um projeto literário dos escritores latino-americanos, que visava a mobilizá-los em torno da articulação de uma autenticidade cultural do continente, redescoberta e resgatada após séculos de colonização (SCHOLLHAMMER, 2004, p.120).

Tal redescoberta também encontra-se presente no romance de Suassuna, visto que o escritor busca nas raízes populares sertanejas o verdadeiro valor da identidade nacional. Por isto, ao contrário de manter-se distante do real, o que Suassuna faz é intensificar os tipos encontrados nesta sociedade, tornando-os quase ridículos, para conscientizar através do riso, da identificação. Sobre a inspiração de suas histórias, o escritor afirma que:

Assim, prefiro que as histórias sejam dessas histórias sem dono, que correm o mundo e recebem na sanção coletiva o batismo nordestino. Através delas, procuro absorver o espírito ao mesmo tempo trágico e cômico de meu povo, criando um ângulo novo para olhar o espetáculo do mundo. Quanto mais humanas e coletivas sejam as histórias, quanto mais vivos os personagens, tanto maior o número de pessoas, seja em quantidade seja em qualidade, será afetado por elas (SUASSUNA, 2008, p.48).

A fonte de onde nascem as suas personagens é o povo, por isso, o próprio povo consegue se conectar com estas, criando uma relação de reconhecimento de características próprias, ou de características que são capazes de apontar em outras pessoas que circulam ao seu redor, é daí que surge o humor nas obras de Ariano Suassuna. Mas o que o escritor realmente renega é a utilização da arte como um instrumento para fins políticos, como o fizeram os escritores regionalistas ao priorizar

a denúncia da miséria sertaneja, ou para fins religiosos. Suas obras sempre priorizaram a representação do espaço sertanejo, mas, diferentemente dos regionalistas e, inspirado pelas histórias fantasiosas dos folhetins e dos cantadores, o espaço regional sertanejo é reinterpretado positivamente. Tal posicionamento do escritor, bem como de todo os artistas do Movimento Armorial, estão presentes nos ideais de Quaderna que, ao criar os seus postulados sobre a produção artística literária, diz o seguinte:

E é aí que eu, apesar de partir “da realidade rasa e cruel do mundo”, como Clemente, dou também razão a Samuel, quando diz que, na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia (SUASSUNA, 2017, p.57).

De acordo com o pensamento expresso pela personagem, o romance não tem a obrigação de representar a realidade tal qual ela é. O escritor deve “ajeitar um pouco”, a fim de torná-la mais bela ao gosto do leitor. A dúvida que nos é imposta pela obra é fruto desta vontade que Quaderna tem de se afastar do “realismo” imposto pelo senso comum e acreditar cegamente na existência de seu reino mágico, que mesmo com todos parecendo duvidar ser possível de existir, não esmorece em seu desejo de trazê-lo de volta. Podemos interpretar que a descrença enfrentada por Quaderna, levando às demais personagens e até nós leitores a chamá-lo de louco e mentiroso, trata-se de uma crítica feita pelo próprio Ariano Suassuna à busca exagerada de uma interpretação realista do mundo, na qual a imagem do sertão foi por anos explorada negativamente, de modo que apenas se sobressaíram os temas da seca e da fome, fazendo com que até nós esquecêssemos que neste lugar também (re)existem belezas e riquezas culturais.

Quaderna também resgata o ideal de que, apenas através da agregação entre a arte popular e a arte erudita, ou seja, aquilo que é criado pelo povo e aquilo que é produzido pelas camadas cultas da sociedade ou que foi absorvido de outras culturas, ele conseguirá produzir o material necessário para compor o seu romance epopeico, capaz de representar toda a nação sertaneja e recontar a história brasileira. É bebendo dos romanceiros, dos folhetins e das canções repassadas pelos poetas cantadores do sertão, que Quaderna irá contar a trajetória de sua família, reescrevendo a realidade do espaço em que vive. Quaderna, diferente de

seus preceptores, quer provar através da escrita de sua obra prima que, é possível o popular e o erudito caminharem juntos tranquilamente, de mãos entrelaçadas.

A própria vida de Ariano Suassuna é um permanente entrelaçar entre o popular e o erudito. Apesar de ter nascido na cidade litorânea de João Pessoa, por ocasião do mandato de seu pai como Governador do estado da Paraíba, Ariano Suassuna logo volta ao sertão, após chegar ao fim do governo de João Suassuna, e passa a sua infância residindo na fazenda Acauhan, localizada no atual município de Aparecida/PB. O ano em que nasce, 1927, antecede uma das maiores revoluções do país, que iria mudar a vida de toda a sua família, e cujo palco principal foi a Paraíba, onde as oligarquias começavam a se sentir ameaçadas e viam o enfraquecimento de suas forças políticas. Após o assassinato do Governador João Pessoa, pelas mãos de João Dantas, tio de Ariano, João Suassuna passou a ser acusado de envolvimento no crime cometido pelo cunhado, sendo obrigado a esconder a esposa e os filhos na cidade de Taperoá (palco de muitas obras de Ariano), enquanto ia ao Rio de Janeiro se defender das acusações e provar ser inocente. Em 1930, João Suassuna é assassinado, deixando sua esposa e os nove filhos, que permanecem em Taperoá até o ano de 1938, quando a família, em razão da educação das crianças, muda-se para o Recife.

Dez anos vivendo no sertão foram o suficiente para influenciar todo o pensamento e toda a obra do escritor. Foi durante esses anos de infância que entrou em contato com os folhetos, o romanceiro popular, os cantadores e o teatro de rua, e além disso, por influência de um de seus tios, leu os grandes clássicos da literatura presentes na biblioteca herdada de seu pai. De menino exilado em uma fazenda no sertão da Paraíba, ao jovem estudante da capital de Pernambuco, Ariano nunca afastou-se do gosto pelas produções de cunho popular. Ao ingressar na Faculdade de Direito do Recife (vale ressaltar que, em sua época, as opções de formação mais valorizadas eram o Direito, a Medicina e a Engenharia), junta-se ao grupo TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco), liderado por Hermilo Borba Filho, grande teatrólogo e produtor cultural de sua época, sendo este um dos responsáveis por guiar Ariano Suassuna através dos caminhos da produção teatral e literária popular.

Mas o que vem a ser essa cultura popular, que tanta importância tem para Ariano Suassuna e para o Movimento Armorial? Podemos visualizar o afloramento da cultura popular em dois momentos da história ocidental: durante o século XII, quando se contrapõe às formas de comunicação eclesiásticas e durante os século XVIII, como um encorajador do espírito de nacionalismo nos países europeus que viam-se ameaçados pelo domínio francês de seus costumes e de sua cultura, através da influência dos movimentos classicista e renascentista. Durante o século XII, a locomoção de pessoas através dos países era muito rara, isto devido à problemas de ordem financeira, social e de transportes. Por isto, essa movimentação dava-se principalmente por motivos religiosos, ou seja, as pessoas viajavam para fins de peregrinação. Devido à esta movimentação, três polos principais de produção de literatura popular se formaram na Europa nesta época: Sul da França, Norte da Itália e a Galícia,

É exatamente nesses três lugares onde começa a literatura popular, onde se concentram poetas nômades (entre as raras pessoas que tinham locomoção livre) e que funcionavam como verdadeiros jornalistas, contando as novidades e cantando poemas de aventuras e bravuras (LUYTEN, 1984, p.17).

Através dos trovadores, menestréis e jograis, os poetas populares e andarilhos da época, essas histórias percorriam os demais confins europeus. Ainda de acordo com Luyten, essa diferenciação entre literatura popular e erudita é mais forte entre sociedades nas quais a divisão de classes é mais acentuada, fazendo com que os contornos entre uma literatura de caráter erudito (durante a idade medieval, usamos o termo erudito para designar as obras de cunho religioso) e uma de caráter popular, sejam mais demarcados.

Em seu *O direito à Literatura*, Antônio Candido fala sobre a experiência de descoberta de Mário de Andrade, em conversa com Roger Bastide, sobre a necessidade de não diferenciação entre a literatura de cunho popular e erudita. Ao contrapor as duas modalidades, o que ocorre é uma reafirmação de uma estratificação social baseada na desigualdade econômica, que não deve ser almejada a qualquer tipo de arte, visto que o acesso a esta é direito de qualquer cidadão. Tal atitude culminaria em uma relação de intercomunicação entre as

diferentes artes, que só obteria resultados positivos para a sociedade como um todo. Do mesmo modo, o crítico defende que,

A distinção entre cultura popular e erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iniqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito aos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável (CANDIDO, 1998, p.191).

Em acordo com o pensamento de Mário de Andrade e Antônio Candido, ao contrapor o Erudito e o Popular, Ariano Suassuna não expressa uma noção valorativa ou hierárquica entre eles, considerando que um seja mais ou menos importante em relação ao outro, pois entende que ambas as partes, mesmo parecendo tão díspares, possuem ricas contribuições para a cultura, assim como para a construção das produções do Movimento Armorial. Ao diferenciar os dois tipos de arte, o escritor vincula o seu surgimento diretamente à classe social a que pertencem. Enquanto a arte popular é feita pela parcela majoritária do povo despossuído de bens materiais e educação, a erudita pertence à uma classe alta minoritária, que retém mais riquezas materiais e um acesso facilitado aos meios de reprodução de conhecimento.

O popular é vinculado ao que ele chamou, baseando-se em conceitos da revolução francesa, de “quarto Estado”, ou seja, àquela parcela majoritária do povo constituída pela grande maioria de analfabetos, semi-alfabetizados e despossuídos de um país. Quanto ao erudito, vincula-se à outra parcela constituinte do povo, uma parcela minoritária, composta por pessoas cuja formação é diferente daquelas pertencentes ao “quarto estado”, diferença engendrada, em parte, por motivos de natureza econômica (NEWTON JÚNIOR, 1999, p.101).

Suassuna assim defende que, a arte brasileira em geral, deveria assimilar o poder que a arte popular tem de agregar diferentes tipos artísticos e públicos consumidores. Utilizando o exemplo dos folhetos nordestinos, que se apropriam de temas variados, o escritor menciona que a arte popular é mais aberta a receber influências daquilo que lhe é estranho, enquanto a erudita tende a ser mais aberta às influências estrangeiras, de países cosmopolitas, porém, fechada para as demais

influências, que nasçam marginais a ela. De opiniões um tanto radicais, Ariano Suassuna critica, por exemplo, o Movimento Modernista brasileiro, acusando este de ser subserviente a uma arte europeia, em contrapartida exalta o seu Armorial, por buscar nas raízes da arte popular nordestina as formas e os motivos que verdadeiramente representassem uma produção nacional,

Os folhetos, ao mesmo tempo que mantêm a raiz brasileira, não se fecham ao que vem de fora: pelo contrário, acolhem tudo, esse os contos da tradição oral até peças representadas nos circos ou filmes exibidos no cinemas, fitas a que os poetas assistem por acaso e que aparecem recriadas em folhetos de sua autoria, com a mesma força e peculiaridade das histórias mais tradicionais. Os cantadores nem repelem as histórias europeias e americanas, nem se descaracterizam em nome dessa caricatura do universal que é o cosmopolitismo, a novidade pela novidade, o servil espírito de imitação das falsas vanguardas brasileiras (SUASSUNA, 2008, p.159).

O *Romance d'A Pedra do Reino*, publicado apenas um ano após o lançamento do Movimento Armorial, trouxe em suas páginas uma forte presença destas discussões estéticas sobre uma arte em que o popular e o erudito estivessem em comunhão. Seu narrador-personagem decide-se por escrever sua história com a forma de um romance, fundindo a este os diversos gêneros textuais surgidos da cultura popular, como o cordel, as canções de repente, cantigas populares, xilogravura, etc. Através da mitologização do espaço regional sertanejo, o escritor conseguiu incorporar o popular ao erudito, tratando de temas como a elaboração de um projeto literário que representasse verdadeiramente a riqueza cultural do sertão, bem como do Brasil, a busca messiânica de um reino esquecido, o cangaço e suas implicações políticas. Mas, para além disso, podemos perceber que faz parte do posicionamento político do escritor, assim como fizera parte do posicionamento dos românticos, a representação do sertão como espaço de preservação das manifestações culturais puramente populares,

A concepção de regionalismo implica, tanto em nível cultural e artístico, como em nível político, uma polarização entre o espaço do Nordeste e o espaço do Centro-Sul do país. [...] essa polarização é formulada em nome da preservação da autenticidade dos valores tradicionais brasileiros (tão vivos ainda no Nordeste), contra os 'acentos estrangeiros' e os interesses cosmopolitas, vigentes no Rio e em São Paulo (FARIAS, 2006, p.49).

Na contramão da massificação cultural e da subserviência aos estrangeirismos, Ariano Suassuna se utiliza deste distanciamento evocado pelo imaginário nacional do espaço sertanejo para tratar da preservação de uma tradição cultural que, apesar de ser mestiça, tenta fechar-se completamente para o mundo globalizado. Seria Quaderna verdadeiramente uma espécie de guardião de uma tradição antiga e esquecida, ou um homem preso a um ideal de retorno à um passado utópico que, na realidade, nunca existiu? Antes vamos entender um pouco sobre como ocorre a criação/ formação das tradições, o poder exercido por estas na criação e na manutenção de uma cultura.

Ao tratar da criação das tradições, o historiador Eric Hobsbawn recorre à exemplificação das tradições da família real inglesa, que parecem ser antigas, mas na verdade são manifestações bem mais recentes. Estas tradições são chamadas de “inventadas”, pois são práticas recentes, criadas para estabelecer uma relação de continuidade com um passado histórico memorável. Essa criação se dá, principalmente, quando ocorrem transformações rápidas na sociedade, como no caso das grandes guerras, e já não há mais espaço para as velhas tradições. Ainda de acordo com o historiador, existem três categorias de tradições inventadas,

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento (HOBSBAWN, 2008, p.17).

Desta forma, para Hobsbawn as tradições possuem um caráter ficcional, são criadas por determinados grupos com o objetivo de unificar o pensamento de uns e legitimar o poder de outros. Tomemos como exemplo as mudanças sofridas pelo pensamento filosófico ocidental, que, de acordo com a filósofa Hannah Arendt, se iniciou ainda na Antiguidade com Platão e Aristóteles. Por séculos estes foram os pilares de nosso pensamento, simbolizavam a continuação de uma tradição que exaltava determinados valores políticos, sociais e filosóficos. Para os antigos a filosofia não deveria se misturar aos assuntos comuns da esfera social humana, mas já no século XIX, Karl Marx torna-se o primeiro a conseguir superar tal tradição,

defendendo que a filosofia deve sim se preocupar com os assuntos dos homens socializados. Arendt chama de “rebelião consciente” (2013, p.47) a atitude transgressora de Marx em relação à tradição filosófica antiga, pois este percebeu que a realidade contemporânea já não poderia ser compreendida através dos padrões de pensamento tradicionais. Marx percebeu que uma nova ideologia deveria insurgir.

Contudo, Arendt chama a atenção para o fato destas afirmações por si só não se bastarem, de modo que estas só “adquirem seu significado ao contradizer alguma verdade tradicionalmente aceita e cuja plausibilidade estivera, até o início da época moderna, fora de dúvida” (ARENDR, 2013, p.48). Assim, as proposições de Marx sobre o homem ter sido criado para e pelo trabalho, que poder e violência andam juntos e que a filosofia deveria interferir no mundo, alterando as formas de relação entre o homem e a sociedade, representaram a “perplexidade de ter que lidar com fenômenos novos em termos de uma velha tradição de pensamento, fora de cujo quadro conceptual pensamento algum parecia absolutamente ser possível” (ARENDR, 2013, p.52). Marx, assim como outros filósofos modernos, tentou desafiar a tradição opondo o pensar e o agir, mas, como todos os demais foi derrotado, pois, foi com a ascensão dos regimes totalitários que efetivamente se rompeu com a tradição. Este fato se deu principalmente, pois, esta não possuía meios conhecidos para lidar com a concretização das transformações sociais, enquanto as rebeliões anteriores permaneceram apenas ao “nível de mero pensamento” (ARENDR, 2013, p.55).

Tendo em vista o caráter ficcional da tradição, pois esta nada mais é que a criação de narrativas que justificam esses padrões de comportamentos por parte do grupo dominante, vinculando-os a um passado ideal, para dar continuidade à sua dominação, alguns mecanismos de poder são necessários para o estabelecimento destes padrões. De acordo com Roberto Reis (1992), a linguagem, a cultura, a escrita e a literatura, fazem parte destes mecanismos, pois através delas é possível manter a dominação social. A linguagem serve para mediar os saberes, mas ao mesmo tempo o signo não é suficiente para a representação do real, limitando nossa percepção do mundo, enquanto a cultura serve para cercear o comportamento, criando códigos de conduta sociais. A escrita, por sua vez, desde a sua descoberta, sempre serviu para subjugar aqueles que não a dominam, e que por isso foram

considerados como inferiores. A literatura (para o escritor, sinônimo de qualquer tipo de escrito) serviu para que estas práticas culturais fossem documentadas e repassadas de geração em geração.

No caso do Nordeste, o movimento tradicionalista surgido durante a década de trinta, foi uma das grandes máquinas sociais responsáveis pela formação de uma tradição cujo principal objetivo era contrapor-se ao desenvolvimento industrial que avançava cada vez mais no país. Tais movimentos tradicionalistas foram endossados pelo desenvolvimento, na literatura, do chamado Romance de 30, que, sob a égide da denúncia social, retratava cada vez mais o Nordeste como um lugar distanciado da modernidade. O atraso proveniente deste distanciamento era uma justificativa para o fato do Nordeste ser a única região do país que permanecia sendo uma espécie de relicário para as tradições culturais do país, já que, para estes tradicionalistas, ao ser dominado pelo industrialismo, as demais regiões viraram as costas para a sua “verdadeira identidade”,

O medo de não ter espaços em uma nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste. Essa tradição procura ser uma baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica. Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa de um processo de retardamento cada vez maior do seu espaço, seja em que aspecto nos detenhamos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.90).

Contudo, Albuquerque Júnior nos explica que o que estes tradicionalistas na verdade fizeram foi, tentar perpetuar um velho mecanismo de poder através da criação de novas tradições. Como dito anteriormente, o Nordeste rural e açucareiro via-se cada vez mais ameaçado pelo avanço de uma nova forma de governo e de economia, fazendo com que este sentisse cada vez mais a necessidade de fechar-se das influências externas, bem como a de criar novas tradições culturais a fim de defender privilégios e lugares sociais de determinada camada de sua sociedade,

Manter a “vida deste espaço” era, na verdade, manter viva esta dominação ameaçada. A memória espacial é, na verdade, a memória de uma dominação em crise. A região surge assim como uma “dobra

espacial”, como um espaço fechado às mudanças que vêm de fora. O Nordeste se voltaria para si como forma de se defender do seu outro, do espaço industrial e urbano que se desenvolvia notadamente no sul do país. O Nordeste é uma rugosidade do espaço nacional, que surge a partir de uma aliança de forças, que busca barrar o processo de integração nacional, feita a partir do Centro-Sul (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.94).

A literatura produzida durante esta época teve grande importância para a disseminação desta mentalidade. A idealização de um lugar ameno, onde uma identidade nordestina ainda se mantém intacta, irá depender da reprodução de um imaginário rico de estereótipos e clichês, que chama constantemente por uma memória longínqua, a fim de resguardar estas lembranças, ignorando a história oficial. Por isto, é comum nestas obras a representação do sertão e sua pobreza, formadora dos terríveis cangaceiros, ou das zonas rurais governadas a mão de ferro pelos ricos coronéis. É através destes estereótipos que cria-se a memória de um passado quase mítico, para que este homem do presente sinta-se conectado com a sua identidade regional.

Mas a criação deste sentimento de ligação entre homem e seu espaço regional irá reproduzir uma visão de discrepância entre o Nordeste e o resto do país, fazendo com que o primeiro seja por muito tempo considerado um lugar de atraso. Foi justamente através da escrita que esta tradição foi reproduzida e fixou-se com tal magnitude que perdura até a atualidade. A escrita tradicionalista se distancia dos dados históricos, pois sua permanência depende da fixação no passado e da negação da temporalidade das coisas. É por isso que a visão da tradição dos modernistas fez-se tão diferente, enquanto os primeiros abriam-se para o moderno, o industrial, o capital, o segundo buscava a criação de um primitivismo contrário a tais modernidades, desta forma,

Enquanto em São Paulo os modernistas procuravam romper com a narrativa tradicional, assumindo a própria crise do romance no mundo moderno, no Nordeste o movimento Regionalista e Tradicionalista volta-se para resgatar as narrativas populares, a memória como único lugar de vida para este homem moderno dilacerado entre máquinas, a narrativa como lugar de encontro entre o homem consigo mesmo, de um espaço com sua identidade ameaçada. (...) Como numa épica, estes romances querem garantir a continuidade do eu foi narrado, querem garantir a reprodução, por meio de gerações deste mundo desentranhado e suspenso na memória: o mundo regional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 95).

Neste momento, estes tradicionalistas voltam-se para o folclore, em busca de uma material que representasse uma identidade nacional primordial, entendendo as suas histórias como um produto puro, concebido em um passado primitivo. À semelhança dos mitos, o folclore seria o símbolo do conhecimento produzido pelo homem nordestino ancestral, um tipo de conhecimento que é preservado e repassado dentro de determinada comunidade, sendo parte essencial na afirmação de uma identidade. O folclore foi elemento importante para a criação de uma tradição nordestina durante este momento, pois,

Apresenta, pois, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna. O uso do elemento folclórico permitiria criar novas formas que, no entanto, ressoavam antigas maneiras de ver, agir, sentir, contribuindo para a invenção das tradições. Construir o novo negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade, como estavam fazendo com a própria região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.92).

Na citação acima, de Albuquerque Júnior, o pesquisador defende que o uso do folclore no discurso tradicionalista servia, portanto, para revestir o atraso do Nordeste em uma coberta de aceitação. Foi assim que o senso de dominação permaneceu intacto por décadas, sufocando as insurreições como, por exemplo, a de Canudos. Desta forma, a identidade nordestina exportada para as demais regiões não era resultado de uma representação realística da região, era na verdade uma folclorização da nossa cultura e dos nossos costumes, voltada para as camadas sociais subalternizadas, em detrimento de uma classe possuidora de poderes políticos e econômicos superiores aos demais. Para manter este tipo de domínio, os tradicionalistas reproduziram uma imagem da região Nordeste e de seu povo para que pudessem manter o seu monopólio sob esta. Foi assim que o Nordeste tornou-se este lugar tido como retrógrado, onde, no imaginário nacional, o avanço não chegava, pois, apenas permanecendo seguro e distante dos males que a modernidade pode causar, seria possível manter viva uma tradição puramente brasileira. Albuquerque Júnior posiciona-se contra este atraso propalado pelos

tradicionalistas e amplamente divulgado pelos regionalistas, concluindo com a seguinte afirmativa:

Este Nordeste é uma máquina imagético discursiva que combate a autonomia, a inventividade e apoia a rotina e a submissão, mesmo que esta rotina não seja o objetivo explícito, consciente de seus autores, ela é uma maquinaria discursiva que tenta evitar que os homens se apropriem de sua história, que a façam, mas sim que vivam uma história pronta, já feita pelos outros, pelos antigos; que se ache “natural” viver sempre da mesma forma as mesmas injustiças, misérias e discriminações. Se o passado é melhor que o presente e ele é a melhor promessa de futuro, caberia a todos se baterem pela volta dos antigos territórios esfacelados pela história (ALBUEQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.100).

Nas obras de Ariano Suassuna, tal como na premissa do Movimento Armorial, existe esse desejo de valorização da cultura popular, fazendo com que esta assumisse o mesmo patamar de importância do erudito dentro dos ambientes de produção de conhecimento. Apesar deste posicionamento, percebemos que, ao contrário do discurso pessimista explorado pelos tradicionalistas, sua obra traz uma abordagem positiva destes elementos. Representando principalmente o ambiente sertanejo, Suassuna expõe a beleza da terra agreste e a inteligência do povo, que pode não provir de um conhecimento letrado, mas da vivência em um mundo onde cedo se tem que aprender a sobreviver. Temos a mais famosa inteligência do Grilo, que vive de suas artimanhas e espertezas, e n’*A Pedra do Reino* o conhecimento erudito de Quaderna, que reconhece a importância que o popular também exerce na formação do conhecimento, assim como reconhece a necessidade que todo poeta, filósofo, estudioso tem de regressar à tradição popular.

Porém, o retorno que Quaderna tenta realizar a um passado mítico sertanejo onde reis governam e realizam rituais místicos no Sertão do Cariri, dentro da narrativa do romance é ridicularizado. Há uma incompatibilidade entre o universo quadernesco e o mundo real, sendo esta premeditada ou não, enigma que nunca saberemos responder. Para Bráulio Tavares, Quaderna é uma junção entre o Quixote imaginoso que tenta alçar voo e o Sancho que tenta fazê-lo voltar ao real (TAVARES, 2007, p.71). Ao mesmo tempo em que configura o sucessor ambicioso pela tomada da coroa de couro e prata do sertão, a personagem é também o manipulador, que através de seu discurso, tenta livrar-se de um processo criminal.

Sendo assim, teria Ariano Suassuna, em sua *Pedra do Reino*, representado uma crítica à esta impossibilidade de um retorno à um passado folclórico, pretendido pelos tradicionalistas? Albuquerque Júnior assim descreve o espaço nordestino recriado nas obras de Ariano,

Na luta contra a história, Ariano constrói o Nordeste como o reino dos mitos, do domínio atemporal, do sagrado, da indiferenciação entre natureza e sociedade. Lançando mão do gênero epopeico, das estruturas narrativas míticas e, principalmente, das estruturas narrativas e do realismo mágico da literatura de cordel, Ariano inventa seu Nordeste, “reino embandeirado, épico e sagrado”. Um espaço sertanejo, inventado a partir da vivência do autor na cidade, do agenciamento de lembranças e reminiscências de infância e de uma grande quantidade de matérias de expressão populares. Um espaço ainda não desencantado, não dessacralizado, um reino dos mistérios, onde o maravilhoso se mistura à mais cruel realidade e lhe dá sentido (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.99).

Quaderna, autodeclarado último descendente direto da verdadeira família real brasileira, que já fora esquecida pelas demais personagens da história, representa esse impasse entre este regionalismo antigo e uma nova forma de enxergar o espaço regional nordestino. Um regionalismo que tenta manter o Nordeste preso ao imaginário da seca e do atraso, não pode mais existir. Para a obra de Ariano Suassuna, o presente é um momento histórico no qual o Nordeste precisa entrar em consonância com o resto do país, o momento de mostrar que o sertão despojado dos preconceitos incutidos através dos anos. O Sertão do escritor é mágico, nobre, repleto de lembranças que remontam os tempos em que, por um curto tempo, ele também foi sertanejo, mas foi capaz de guardar para sempre dentro de si o reino das lembranças infantis.

Suassuna, com seu romance, redefine o que é cultura popular, reconfigura a imagem do Sertão, por ele tão bem representada por ser o lugar que guarda as suas melhores memórias de infância, e, além disso, presta uma homenagem aos poetas e cantadores populares que vieram antes dele. Através de um romance tão rico em informações e discussões teóricas sobre literatura, cultura e história, a mensagem principal que devemos guardar é: a literatura é do povo. Do povo ela surge e para o povo ela deve ser feita. A única arte que importa para Ariano Suassuna, é aquela capaz de ser aproveitada por qualquer público, desde o mais erudito ao mais popular.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo d'A Pedra do Reino e de todas as inimizadas conquistadas por Quaderna, podemos dizer que a mais proeminente destas com certeza é a com Homero. Comprando enorme briga com a tradição literária, nosso narrador não se intimida em bater de frente com o poeta Antigo, deixando às claras seu desejo não de igualar-se a este, mas de se sobrepor à sua genialidade. Se o poeta grego pretende, através de Aquiles e Odisseu, cantar a cultura e a identidade de seu povo, o mesmo pretende Quaderna, ao exaltar a cultura popular sertaneja e almejar torná-la a guardiã da verdadeira cultura e identidade nacional, por se manter de certa forma longe dos estrangeirismos.

A intriga entre Homero e Quaderna é pormenorizada por seus mestres Samuel e Clemente, que põem em cheque a real existência do poeta grego, seguindo uma tradição de estudos que também confirmam a teoria de que a Ilíada e a Odisseia não foram uma produção individual. Schüller (2004) aponta que para tais pesquisadores, existem diferenças pontuais no estilo de narrativa ao longo do poema, mas que a existência ou não de um Homero (ou de vários) é uma questão em aberto, já que alguém foi o responsável por torná-la uma unidade. É justamente esta unidade que Quaderna tentará garantir à sua genialidade, pois sozinho será o responsável por escrever uma epopeia que será um Memorial da raça castanha.

Contudo, como analisamos nos capítulos anteriores, nosso narrador, devido às circunstâncias em que se encontra, torna-se alguém cuja narrativa é questionável. Além disso, sua atitude em questionar constantemente a história oficial, construindo sua própria versão através do romanceiro e mitos populares nordestinos. Tal qual ocorre na poesia épica, Ariano nos mostra que a precisão histórica não é relevante para o seu trabalho, pois “Mais do que a exatidão histórica, importa-lhe a arquitetura poética. Construindo um corpo autônomo, não sujeito à realidade exterior” (SCHÜLER, 2004, p.10). Desta forma, Quaderna questiona a veracidade da história “oficial”, tentando nos convencer de que esta nem sempre é a história verdadeira, visto que, estas são compostas por visões sociais/

políticas/hierárquicas diferentes ou através de uma memória coletiva que com o tempo sofre mutações. Ao recontar a história do Brasil a partir de um viés não tradicional, além de questionar a tradição, Suassuna pretende redesenhar a imagem do sertão e de seu povo, livrá-la das fronteiras da seca e da opressão, dar luz a uma nova definição de sertanejo.

O primeiro capítulo desta dissertação foi voltado para a análise dos elementos que, presentes n'A Pedra do Reino, pertencem a uma tradição épica mais antiga. Mas constatamos também como tais elementos foram sendo modificados no decorrer dos séculos através de uma ressignificação literária, ou seja, a forma épica precisou adaptar-se aos contextos históricos em que se fez presente. Em sua busca por uma forma na qual melhor se concretizasse seu desejo de contar sua história e exaltar sua gente, Quaderna decide-se pela escrita de um gênero hibridizado entre o antigo e novo, onde coubesse o erudito e o popular. Portanto, apesar do texto de Quaderna não ser um épico em sua forma original, concluímos aqui que é possível reconhecer dentro dele traços herdados pelo gênero épico.

Dentre as características analisadas, percebemos que o narrador épico moderno, diferentemente do distanciamento espaço-temporal pretendido pelos antigos, presencia a história e transforma-a em matéria mítica. No caso d'A Pedra do Reino, o massacre de Pedra Bonita serviu como inspiração para a criação do mito Quadernesco, e Ariano Suassuna recriou o movimento messiânico dando-lhe ares de mistério e magia. A narrativa do romance divide-se em duas temporalidades distintas: o passado, cujo narrador precisa lembrar para montar sua defesa e o presente, onde este presta depoimento ao corregedor. Contudo, enquanto o poeta antigo é o guardião da tradição que interliga o passado e o presente, Quaderna, ao melhor estilo picaresco, tenta comover seus leitores e convencê-los de sua inocência.

Enquanto nas epopeias busca-se a representação dos valores de uma raça e de homens melhores, o narrador Suassuniano está no limite entre homem comum e herói mítico, sua história não tem fim, nos afasta a todo instante de uma verdade conclusiva. Parece ser intenção de Ariano Suassuna destacar uma visão diferente do espaço regional sertanejo experienciado até então pelas demais regiões do país e pela literatura, ao recontar a história do Brasil imaginando um reino mágico surgido

neste lugar através de um discurso épico. É através deste discurso epicizador que Quaderna enaltece a cultura, os valores e a raça sertaneja, sobrelevando-a ao patamar mítico, conferido por uma narrativa que carrega em suas raízes os valores dos grandes épicos. A partir destas análises podemos concluir que o romance sintetiza unidades dos diversos gêneros textuais presentes ao longo da obra (o épico, o romance, o cordel, o romanceiro, etc.).

A publicação d'A Pedra do Reino coincide com o lançamento do Movimento Armorial e assim como este, guarda em si o desejo pela união entre o erudito e o popular. O povo sertanejo é a principal fonte de inspiração de Quaderna, e é do romanceiro popular, dos cordéis, dos cantadores, que retira a sua matéria épica e a partir do qual constrói seu conhecimento erudito. Quaderna passeia entre os dois polos com a agilidade de alguém que vive as duas realidades, de homem culto e conhecedor do popular, é justamente isto que permite esse forte sentimento regionalista permear todo o romance.

Contudo, para Ariano Suassuna, o sertão é um lugar de memórias, onde viveu um curto período de sua infância. A Pedra do Reino é uma tentativa do escritor de resgatar e homenagear as suas raízes. Além de lembrar a beleza do espaço vivido quando menino, o romance também lembra a perda de seu pai e faz referência ao regime totalitário que se instaurou em nosso país nos anos 30. Mas, a maior conquista a ser alcançada pelo escritor é a elaboração de um sertão que não esteja em oposição à cidade, ao industrial, ao desenvolvimento ou à região Sul. Longe de todo o preconceito alimentado pela tradição, Suassuna ergue no coração do Nordeste um reino rico em conhecimento, cultura e riquezas, totalmente capaz de entrar em consonância com as demais regiões do país.

Dentro da sociedade grega, as obras de Homero tiveram grande importância formadora. Assim como para as demais sociedades, os seus mitos fundadores e as narrativas épicas de seus antepassados. Tais histórias refletiam acerca de exemplos virtuosos a serem seguidos pelos demais. O que explicaria porém, a escrita de um épico em tempos contemporâneos? Que sociedade hoje ainda é capaz de aceitar os ensinamentos dos épicos? Para Ariano, a resposta parece surgir deste conflito criado pelos tradicionalistas, que tanto alimentaram as diferenças entre o sertão real x imaginário. A resposta parece provir da nossa falta de um senso de identidade

completamente formado. Somos a representação de um povo cuja identidade cultural ainda está em formação, que precisa aprender com os grandes mestres que a mestiçagem de nossas cores, culturas e regiões é algo positivo, uma riqueza que ninguém nunca poderá nos despojar.

Este trabalho fez-se importante no quadro de pesquisas acadêmicas nacionais pois, além de ressaltar a importância que o mestre Ariano Suassuna possui em nossa produção literária, mostra uma nova vertente pouco conhecida de seu trabalho, o romance, já que este é mais conhecido devido as suas peças teatrais cômicas. A Pedra do Reino é um romance que além de apresentar uma grande extensão, possui também uma densidade de conteúdos que precisam ser melhores desenvolvidos em estudos futuros. Conteúdos estes que, devido ao tema e ao fôlego requerido por esta dissertação, não receberam o seu devido destaque. É importante ressaltar as inúmeras nuances, culturais, históricas, cômicas e muitas outras, que podem ser analisadas com maior minuciosidade em pesquisas posteriores.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da literatura**. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras Artes**. 4ª ed. São Paulo: Cortez editora, 2009.
- ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 7ª ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2003. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2009.
- BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: **O Romantismo**. Org. GUINSBURG, J. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- CALVINO, Ítalo. **Porque ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPBELL, J. **Mito e Transformação**. São Paulo: Editora Ágora, 2008.
- CANDIDO, Antônio. **Dialética da malandragem** (Caracterização das “Memórias de um sargento de milícias”). Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N. 8. Universidade de São Paulo, 1970, p. 67-89.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Estudos de teoria e história literária. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4ª ed. São Paulo: editora ática, 2003.
- CRISPIM, R. M. S. Os sertões da literatura brasileira: história e estórias de uma tradição. In: OLIVA, O. P. (org). **Os Nortes e os sertões literários do Brasil**. Montes Claros: Editora Unimontes, 2009.
- DUMÉZIL, G. **Do Mito ao Romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- EIKHENBAUM, Boris. **Sobre a teoria da prosa**. In: EIKHENBAUM, Boris; TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- FARIAS, S. R. de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: Espaço regional, messianismo e cangaço**. Recife: Editora UFPE, 2006.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa: ensaio de método**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GUILLÉN, C. **Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- GUYARD, M. F. O objeto e o método da literatura comparada. In: **Literatura Comparada**. Org. COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tânia Franco. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética: O Sistema das Artes**. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HOBBSAWN, E. Ranger, T. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina C. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 6ª ed. Tradução Paulo Quintela. Coimbra, 1976.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- LUYTEN, J. M. **O que é Literatura Popular**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: **Bakhtin Conceitos Chave**, 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. 1º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- NEWTON JÚNIOR, C. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Editora UFPE, 1999.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NUNES, G. P. **As ressonâncias da literatura popular do nordeste no Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

OLIVEIRA, M. R. D. Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. **FronteiraZ**. [online] São Paulo. N. 9, P. 349 – 359. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12998/9490> Acesso em: 04 Agosto 2019.

PIRES, F. M. **Mithistória**. São Paulo: Humanitas, 1999.

QUEIROZ, Rachel. Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta**. Ed.16. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (org). **Palavras da crítica. Tendência e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 65-92.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **As imagens do realismo mágico**. Gragoatá, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. Niterói, n.16, p.117-132. 1 Sem. 2004.

SCHÜLER, Donaldo. **A construção da Ilíada: uma análise de sua elaboração**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3ª ed. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1997.

SUASSUNA, A. A arte popular no Brasil In: **Almanaque Armorial – Ariano Suassuna**. Org. NEWTON JÚNIOR, C. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.

SUASSUNA, A. Teatro, Região e Tradição. In: **Almanaque Armorial – Ariano Suassuna**. Org. NEWTON JÚNIOR, C. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta**. Ed.16. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.

TAVARES, B. **ABC de Ariano Suassuna**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2007.

TODOROV, T. *Crítica da crítica: Um romance de aprendizagem*. Tradução de Maria Angélica Deângeli. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VAN TIEGHEM, P. *Crítica literária, História literária, Literatura comparada*. In: **Literatura Comparada**. Org. COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tânia Franco. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

WEBER, J. H. **Tradição literária & tradição crítica**. Porto Alegre: Movimento, 2009.

WELLEK, R. *O nome e a natureza da literatura comparada*. In: **Literatura Comparada**. Org. COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tânia Franco. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.