



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA

**A MORTE E O REINO: REMINISCÊNCIAS MEDIEVAIS NO
ROMANCE D'A PEDRA DO REINO DE ARIANO SUASSUNA**

Ewerton Matheus Menezes Sousa
Brito

São Cristóvão
Sergipe – Brasil
2021

Ewerton Matheus Menezes Sousa Brito

**A MORTE E O REINO: REMINISCÊNCIAS MEDIEVAIS NO
ROMANCE D'A PEDRA DO REINO DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Sergipe – UFS, como requisito obrigatório para a obtenção de título de Mestre em História, na Área de Concentração Cultura e Sociedade. Linha de pesquisa: Cultura, Memória e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá

São Cristóvão
Sergipe – Brasil
2021

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Ewerton Matheus Menezes Sousa Brito

**A MORTE E O REINO: REMINISCÊNCIAS MEDIEVAIS NO
ROMANCE D'A PEDRA DO REINO DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Sergipe – UFS, como requisito obrigatório para a obtenção de título de Mestre em História, na Área de Concentração Cultura e Sociedade. Linha de pesquisa: Cultura, Memória e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá

Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá

Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Bruno Gonçalves Alvaro

Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr^a. Christina Bielinski Ramalho

Universidade Federal de Sergipe



A Morte – A Moça Caetana

Com Tema de Deborah Brennand

Eu vi a Morte, a Moça Caetana,
com o Manto negro, rubro e Amarelo.
Vi o inocente olhar, puro e perverso,
e os dentes de Coral da Desumana.

Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,
os peitos fascinantes e esquisitos.
Na mão direita, a Cobra cascavel
e, na esquerda, a Coral, rubi maldito.

Na frente, uma coroa e o Gavião.
Nas espáduas, as Asas ofegantes,
que, ruflando nas pedras do Sertão,

pairavam sobre Urtigas causticantes,
caules de prata, Espinhos estrelados
e os cachos do meu Sangue iluminado.

Fonte: SUASSUNA, 1980.

AGRADECIMENTOS

Como é fácil agradecer, basta olhar para o papel em branco e escrever sobre a multidão de pessoas que lhe aqueceram o coração nessa sinuosa odisseia intitulada pós-graduação. Nesse conjunto de retalhos de rostos, gostaria de agradecer primeiramente a minha mãe, Gilnar Santos Menezes, a mulher mais trabalhadora que eu já conheci. Me ensinando desde criança que é possível lutar enquanto sorri. Vejo sempre seu sorriso gentil quando olho para Pedro e Ayane, meus queridos irmãos.

Logo em seguida, gostaria de estender meus agradecimentos ao professor Antônio Fernando de Araújo Sá, meu orientador, pelas suas contribuições inestimáveis para a minha formação. Sei que nada disso seria possível sem a sua ajuda e por isso serei eternamente grato.

Ingresso no mestrado, me vejo cercado por um grupo de amigos e professores inesquecíveis, lembro que por várias vezes pensei em parar de caminhar e agradece-los por fazerem parte da minha vida, mas por vergonha não o fiz. Então me permito fazer agora.

À Rosmane Gabriele agradeço profundamente o fato de tomar “algumas” cervejas comigo antes de algumas aulas, sinto que isso tornou as aulas de filosofia da história algo mais acessível. À Míriam de Lima Cabral agradeço pelas caminhadas repletas de riso e xingamentos sob o sol escaldante da universidade. Fico feliz em saber que as ameaças de assassinatos se provaram infundadas.

A Pedro André agradeço pelo estímulo ininterrupto, principalmente quando a vontade de todos vacilava e você serenamente recordava a todos que os próximos passos seriam ainda piores. À Mallu Ticiane sou grato pela sua constante gentileza e pelas caronas, não poderia pedir melhor companhia. Sei que não poderia ter pedido um quarteto melhor nessa estrada.

Agradeço também aos professores Marcos Silva, Bruno Gonçalves Alvaro, Carlos de Oliveira Malaquias e Christina Bielinski Ramalho pelas recomendações que só me ajudaram nesse caminho. Nesse sentido, meus sentimentos se estendem a todo o pessoal do Departamento de História da UFS, sobretudo a adorável Edna, que sempre me orientou acerca das “papeladas” necessárias.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer com toda a minha força a existência da Universidade Federal de Sergipe. Luto para que continue sendo um farol para todos os jovens que procuram conhecer o mundo longe do ódio e do fanatismo.

RESUMO

A pesquisa propõe analisar a forma como a representação da morte, o gênero e o sagrado se cortejam na obra do **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**, escrito e publicado pelo autor Ariano Vilar Suassuna em plena Ditadura Civil Militar, evidenciando certos usos de reminiscências medievais do mundo ibérico nessa obra. Com o intuito de realizar essa conexão entre esses dois mundos distintos, utilizaremos a teoria da residualidade do pensador Roberto Pontes, teoria essa que trabalha as conexões híbridas que as culturas e, por consequência, as obras literárias, mantem entre si, numa constante recuperação de elementos de outras sociedades que sobreviveram, os resíduos. Desenvolvemos a teoria sob a luz da História das Mentalidades, particularmente de Philippe Ariès, além de esclarecer acerca de conceitos como a “morte domada”, a “morte inominada”, resíduo, cristalização, campos e habitus. A morte, o gênero, o bem, o mal, o sexo, a sexualidade, o além, o passado, o presente e o futuro estão todos ligados dentro da literatura de Suassuna, são partes de um todo teleológico, apenas vislumbrado por aqueles corajosos o bastante para enfrentar a Moça Caetana e se deixar sangrar pelas suas garras. Suassuna, um homem cristão, sertanejo e rural, cria um universo trágico e cômico, cristalizando aspectos da mentalidade medieval acerca do homem diante da morte, do tempo e do sagrado no Brasil do século XX.

Palavras-Chave: A Pedra do Reino. Representação da Morte. Medieval. Residualidade.

ABSTRACT

The research propose to analyze how the representation of death, gender and the sacred court each other in the novel of A Pedra do Reino and the prince of the blood of the coming and goinf, written and published by the author Ariano Vilar Suassuna in full Civil-Military Dictatorship, analyzing certain uses of medieval reminiscences of the Iberian World in this work. In order to make this coneccion between these two different worlds, we will use thinker Roberto Pontes theory of residuality, a theory that work on the hybrid coneccctions that cultures and, consequently, literary works, maintain among themselves, in a constant recovery of elementes of othres societies that have survived, the residues. We developed the theory under the light of the History of Mentalities, particularly Phillippe Airès, in addition to clarifying the concepts of “tamed death”, “unnamed death”, residue, crystallization, Fields and haitus. Death, gender, good, evil, sex, sexuality, the beyond, past, presente and future are all linked, They are part of teleological whole, Only glimpsed by those brave enough to face the Moça Caetana and let herself bleed through her claws. Suassuana, a Christian man, backcountry and rural, creates a tragic and comic universe, crystallizing aspects of the medieval mentality about man facing death, time and the sacred in 20th century Brazil.

Keywords: The rock of the kingdom. Representation of death. Medieval. Residuality.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	O MOVIMENTO ARMORIAL E A POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA.....	18
2.1	Estrutura e mudança: entre disputas e uniões.....	23
2.2	Ariano Suassuna e o Movimento Armorial: política cultural durante a Ditadura Civil Militar (1970- 1981).....	34
3	A RELIGIÃO CATÓLICO-SERTANEJA: REMINISCÊNCIAS MEDIEVAIS NA LITERATURA DE ARIANO SUASSUNA.....	51
3.1	Entre Quixote e a tradição picaresca: uma simbiose chamada Quaderna.....	53
3.2	Catolicismo popular sertanejo.....	57
3.3	No tempo do rei: a pedra do quinto império.....	69
3.4	O catolicismo sertanejo: interpretação figural sertaneja.....	84
4	A MOÇA CAETANA: UMA REFLEXÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO MÍSTICA DOS GÊNEROS E DA MORTE NO ROMANCE DA PEDRA DO REINO.....	95
4.1	O tear dos astros: a poética religiosa do masculino e o feminino.....	101
4.2	A representação da morte, do morrer e suas reminiscências medievais no romance da pedra do reino e na literatura de cordel.....	115
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
	REFERÊNCIAS.....	141

1 INTRODUÇÃO

“Calai-vos filha – respondeu Dom Quixote – Bem sei o que me cumpre fazer. Levai-me ao leito, pois parece que não estou bem” (CERVANTES, 2016, p. 565), assim lúcido deitou o fantástico fidalgo espanhol. Em seu leito, Alonso Quijano conversou com o seu bom escudeiro Sancho. Ouviu o choro de seus entes queridos, praguejou contra os livros de cavalaria que o teriam levado aquelas belas loucuras, assinou seu testamento e ouviu os últimos sacramentos. Morreu como um cristão em absoluta paz, entregou seu espírito, caminhando com a morte rumo ao desconhecido.

Dom Quixote, a obra magistral de Miguel de Cervantes, fora publicado quando o autor já estava em uma idade avançada, talvez tornando ainda mais íntima a sua relação com o cavaleiro da triste figura e sua loucura. Ariano Vilar Suassuna (1927-2014), morador de Taperoá, pequena cidade do interior da Paraíba, perde seu pai muito jovem, assassinado por vingança. Ao longo da vida, cria um gigantesco universo literário, onde a morte é uma força familiar.

De fato, que curioso é o caso de Suassuna, conhecido nacionalmente pelo elaborado teor de comicidade em suas mais famosas peças teatrais. Esquece-se que é um exímio assassino de personagens. Rara é a obra que não acaba com a maioria deles mortos, em situações que seriam desesperadoras se o autor paraibano não utilizasse das ferramentas do cômico para anestesiá-lo o público.

Talvez, o caso mais conhecido para o grande público seja o da peça **Auto da Compadecida**, onde a maioria das personagens acabam assassinadas, levadas pela morte para um tribunal transcendental para julgamento de seus pecados. A morte passa a ser simbolizada como uma travessia, passarela necessária para o encontro com o divino. Aceitando essa verdade, suas personagens passariam por um momento de transformação e revelação. É pelas palavras de Chicó, ao ver seu amigo jazido morto ao chão, que vemos a morte nomeada presente.

(...). Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. (SUASSUNA, 2005a, p. 109-113).

Séculos de diferença, regiões diferentes, sociedades distintas, línguas estranhas, porém tudo representa de forma semelhante a postura do homem medieval diante da morte: o abismo

do desconhecido deve ser encarado de frente, respeitando certa “teatralidade” necessária para a boa passagem. Lígia Vassalo (1993), em sua tese **Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna**, em consonância com Suassuna e tantos outros escritores, defende que existe no sertão um movimento de conservação inserido na literatura e na religiosidade popular de aspectos medievais ibéricos.

A referida autora anuncia em seu texto que, preservados esses aspectos da mentalidade medieval pela literatura de cordel, pelos cantores, pela religiosidade popular, se encontra uma forma de ver o mundo estranha aos padrões modernos, necessitando de um estudo e uma reflexão apurada para essa cosmovisão:

a medievalidade imprime a marca mais específica ao seu teatro, recortando transversalmente os temas, os textos e os modelos formais. Ela decorre de imediato de suas fontes populares, que retiveram o modelo medieval e o transmitem por via indireta; e, mediatamente, das fontes cultas católicas de seu teatro. Suas estruturas semântico-formais abstratas (ou arquitextos) são escolhidos entre as práticas mais antigas da cena ibérica, de que o romancista tradicional nordestino guarda muitas consonâncias nas técnicas e nos temas (VASSALO, 1993, p. 29).

Em o **Sertão medieval**, Vassalo já encontra resíduos preservados dentro da cultura sertaneja descritos por ela como: “vivo e atuante na prática dos contadores de história, nos improvisos dos cantadores; nos folhetos de cordel capazes de incorporar a cada instante novos eventos do cotidiano (1993, p. 163) “. Dessa forma, compreende que múltiplos resíduos sobreviveram da cultura medieval na cultura sertaneja, adequando e se transformando no decorrer do tempo. A cristalização da mentalidade medieval realizado pelas obras de Ariano Suassuna possibilita o uso de conceitos metodológicos da teoria da residualidade, sistema indagativo desenvolvido por Roberto Pontes.

Resíduos da mentalidade medieval em torno da morte, do morrer, do tempo e do gênero podem ser verificados em uma obra armorial brasileira, isto é, em um outro tempo e espaço. Não se trata aqui da Europa ibérica medieval, mas de Brasil, nem estamos presos à Idade Média, mas ao século XX. Contudo, ainda sim, o eco distante ainda pode ser ouvido, como um resíduo materializado dotado de uma enorme vitalidade.

É sobre esse propósito que a presente pesquisa busca analisar a forma como a imagem da morte, do gênero e do sagrado são representados nas obras de Ariano Suassuna, principalmente no **Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**, estabelecendo uma aproximação entre a mentalidade medieval ibérica e a literatura de Suassuna

acerca do comportamento do homem diante da morte, guiado pela teoria da residualidade de Roberto Pontes, inscrito na História das Mentalidades e auxiliados pelos conceitos de *campos* e do *habitus* do teórico francês Pierre Bourdieu.

O livro **As regras da arte**, Bourdieu (1996) tornou-se um aparato fundamental em nossa dissertação pela sua profunda reflexão sistemática do campo literário e sua relação com o campo do poder. Dessa forma, tornou-se pertinente circunscrever os limites historicamente objetivos da produção artística no Brasil durante o período de produção das obras de Ariano Suassuna. Compreender o campo e suas limitações é acima de tudo compreender a obra literária como inserida em um espaço de conflito entre polos contrastantes, espaço abstrato onde diferentes romancistas, poetas e grupos se reúnem para disputar pelo direito de legitimação simbólica sobre sua visão de mundo.

Dessa forma, a análise da obra literária tem como foco o choque entre duas estruturas, “(...) entre a estrutura das relações objetivas entre as posições no campo de produção e a estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição no espaço das obras” (BOURDIEU, 1996, p. 264). O espaço do pesquisador está nesse círculo, nesse vaivém que busca ligar a trajetória individual do escritor, dos grupos aos quais ele pertenceu às estruturas discursivas as quais ele herdou. Com isso, a criação de uma pesquisa científica de uma obra de arte deve buscar capturar e compreender as práticas, dizeres, disposições em uma complexa rede de percepção, apropriação e interesses.

Essa constatação acarreta uma consequência, a necessidade de estudar os escritores em suas particularidades, acerca de suas experiências de vida. Isso se dá pelo enraizamento histórico, pela linguagem comum ao consumidor, pela temática que é do interesse do consumidor típico dessa linguagem, de suas apropriações para só após entender suas representações.

Ariano Suassuna nasceu em uma família “aristocrata” na década de vinte. Contudo, em nove de outubro de 1930, sua vida familiar foi abruptamente alterada por conta de uma *vendeta* realizada contra a vida de seu pai, encontrado morto, vítima de arma de fogo. Sobra à família Suassuna, fugir para o interior da Paraíba, ao sertão do Cariri, à procura de refúgio.

É notável o processo de internalização dessa tragédia na vida do escritor paraibano, já adulto e escritor renomado, Suassuna confessa que o terrível episódio da morte de seu pai é o principal motivo de sua vontade de escrever o **Romance da Pedra do Reino**. Sua gigantesca

obra seria a terceira tentativa de um expurgo de uma sensação que estava o dilacerando: a dificuldade em aceitar a morte de seu pai.

Em seu primeiro discurso, na Academia Brasileira de Letras, Suassuna colocou a morte de seu pai como elemento chave de seu trabalho como artista:

Foi de meu pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou. (SUASSUNA, 2008a, p. 237).

De jovem órfão a líder de um dos maiores movimentos estéticos do nordeste brasileiro, a trajetória de vida de Ariano Suassuna se faz interessante pela sua capacidade de servir como reflexo dos dilemas sociais do Brasil do século XX. Faz-se necessário lembrar também que o romance de Suassuna, **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**, foi escrito e publicado em 1971, em plena Ditadura Civil Militar e apenas um ano depois da criação do Movimento Armorial, em Recife.

Movimento esse que possuía, como concepção estética, uma profunda valorização da composição “mestiça” da cultura tradicional brasileira, reunindo partes selecionadas da tradição europeia, africana e indígena que ainda podiam ser encontradas “vivas” na cultura sertaneja. Isso possibilitava a mistura da cultura clássica com a cultura popular da xilogravura e do cordel.

Em outras palavras, o próprio objetivo do movimento armorial constitui-se na busca no passado, nas tradições, na cantiga da viola, no cordel cantado e “encantando”, em reminiscências de traços ibero-medievais ainda encontrados na “cultura popular”, os possuidores da mais autêntica “cultura nordestina”, que deveriam ser usados como “mecanismo de confronto” contra a mudança dos valores estipulados pela modernização no século XX.

É inserido nesse mar de questões que Suassuna, um escritor com um pouco mais de quarenta anos, decide escrever e publicar uma de suas maiores obras, o **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta**. Todo ele narrado em primeira pessoa pelo protagonista Pedro Dinis-Quaderna, sujeito castanho¹, nascido e crescido em Taperoá que sonha em criar um enorme castelo literário, repleto de aventuras e belas donzela de seios macios. Seu

¹ O conceito castanho é empregado em todo universo literário de Suassuna como uma síntese das diferentes raças, práticas, dizeres, costumes e tradição. Uma cor que significa à vontade pela fusão harmoniosa dos contrários que seria uma das marcas do povo brasileiro.

reinado de sonho foi aprendido ainda em sua infância quando esticava o ouvido para ouvir um pouco mais o cantar dos poetas populares. Dessa forma, o protagonista se define enquanto um sonhador, porém de um sonho que almeja tornar realidade, transforma-se e elevar-se de simples bibliotecário para rei e chefe supremo da literatura nacional e universal.

A obra é dividida em cinco partes, possuindo 85 "folhetos", a saber: I- Pedra do Reino; II- Os emparedados; III- Os três irmãos sertanejos; IV- Os doidos, e por último, V- A demanda do sangral.

Logo nas primeiras páginas de seu colossal romance, o herói involuntário Dom Pedro Dinis Quaderna está preso em uma cadeia de Taperoá, esperando um inquérito no ano de 1938. É sobre essas condições dolorosas que o protagonista decide utilizar essa oportunidade para criar sua obra-prima, romance esse que, seguindo certas considerações objetivas, necessariamente o dará os títulos de gênio da raça brasileira, gênio máximo da humanidade e Rei do Sertão do Cariri.

É no primeiro folheto, ainda em seu prelúdio, intitulado **Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de Introdução**, que o protagonista pela primeira vez descreve o sertão. Representa-o como uma cadeia. A imagem não foi unicamente escolhida para significar as limitações de seu corpo, mas também para simbolizar um espaço que separa, delimita, o que está “dentro” e o que está “fora”. Órbita conservadora que, segundo Pedro Dinis, é providencialmente regulada pelas disposições da Onça-Malhada do Divino e pela Moça Caetana que durante séculos “protegeu” a região de influências cosmopolitas do mundo externo.

Aí, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na Cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual, entre muralhas de serra pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras estivessem todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça; sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição (SUASSUNA, 2014, p. 32).

Existe aqui um atributo essencial para toda a estrutura narrativa do romance: a experiência mística. Quaderna alega enxergar a manifestação do sagrado pela sua experiência sensível, por uma intuição sobrenatural reveladora. Dá-se, então, o mundo literário e místico de Ariano Suassuna, romance que apresenta como princípio um discurso providencialista e essencialista.

Assim, encontra-se, no estilo de Suassuna, uma representação do sertão que busca contemplar alguns eventos históricos inseridos em uma super-realidade. O “olhar” de Pedro

Dinis não busca apenas enxergar o sensível, mas “revelar” a essência do seu objeto (o Sertão), constituindo um novo mundo, repleto de possibilidades de cisões com a continuidade mecânica da realidade porque toda sua natureza pode se comunicar com o divino.

O cosmo para Quaderna já teria inscrito, de modo encoberto, um sentido, um movimento horizontal, obrigando a todos os homens e mulheres a desvendar esse mistério ainda em vida. O mundo com seus objetos, com as diferentes disposições dos sujeitos, como o próprio passar do tempo, estaria assim repleto de *significado oculto*, precisando ser decifrado sobre o risco de um perigo mortal.

Existe, portanto, uma relação entre o poético e o religioso, particularmente a tradição cristã na linguagem do **Romance d’A Pedra do Reino**. O mito, como pensado pelo historiador Mircea Eliade, principalmente em seus três livros síntese, **O mito do eterno retorno**, **Mito e Realidade** e **Entre o Sagrado e o Profano**, foi compreendido por diversas sociedades como a revelação do ser transcendental no mundo sensível:

(...) o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente aconteceu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2006, p. 179-180).

A experiência mística, como uma “história verdadeira” (ELIADE, 2006, p.12), a travessia de retorno às origens primordiais dos cosmos e da formulação dos sentidos. Logo, as sociedades religiosas experimentam o mundo por uma experiência de transcendência no mundo, levando os sujeitos a organizar, classificar e definir suas relações sociais e existências tendo como referência figuras extranaturais.

Segundo Eliade (2001), o judaísmo e o cristianismo inauguraram uma nova forma de ver o tempo e o ser, negando o tempo cíclico, característico das sociedades arcaicas, e

materializando essa forma em um sentido linear e teleológica, ou seja, possuidora de uma finalidade progressiva. De fato, a História seria classificada como o palco das ações de Javé, guiando o cosmo para um devir apocalíptico, onde as dores do mundo deixariam de existir pela criação do paraíso terrestre (ELIADE, 2001).

O cristianismo em comparação ao judaísmo valoriza ainda mais a experiência histórica, visto que Jesus, seu messias e Deus, haveria de ter caminhado em um tempo histórico. Nesse instante, a maioria de suas liturgias, sacramentos, figuras e fórmulas não estaria mais presente em um tempo místico da criação do cosmo, mas ancorado sobre um tempo histórico, quantificável. O tempo para o cristão se torna irreversível, visto que a própria história se torna santificada com o sangue de seu “salvador”.

A visão rural de Suassuna, banhada em um *habitus* cristão, ensinada desde sua mais tenra idade, estaria assim repleta de hierofonia², onde o Sertão seria o palco e objeto de um universo místico em movimento. Esse trajeto é guiado pelo tema da morte, a relação necessária do ser com a finitude e o tempo. Consideramos assim que a estrutura narrativa do **Romance d’A Pedra do Reino** possui como rede de significado principal a tradição cristã que preservou uma forma muito específica de se comportar diante da morte.

Assustado enquanto aguarda o inquérito sobre a morte de seu tio Dom Sebastião, o protagonista Quaderna, alega para seus leitores receber em transe uma hierofonia, uma revelação do sagrado. Ele enxerga a representação da morte sertaneja, a Moça Caetana, descreve seu encontro assim:

(...) quando avistou alguma coisa de coruscante, gigantesco, cruel e vermelho, que passava voando no Céu embraseado. (...) É que no mesmo instante tivera certeza de que aquilo era uma das encarnações da Morte divina e diabólica, da sertaneja e tapuia Moça Caetana; e, também, de que daí a um segundo, ele mesmo estaria à beira da morte, nos entremeços epiléticos e espumejantes do “mal sagrado”, que ali já vinha agora, estralando e coriscando, do seu sangue para dentro de sua cabeça (...). E, de fato, assim sucedeu e assim era. Naquele dia, a Morte Caetana, numa de 8 de suas inumeráveis metamorfoses, estava voando, sob a forma de Onça sagrada, vermelha e alada, por sobre o Reino do Sertão (SUASSUNA, 2014, p. 6).

A morte estaria ao lado de todos, sobrevoando o céu do sertão, esperando a hora de fazer sangrar e consagrar com suas garras o povo sertanejo. Semelhante a morte medieval, ela se mostra ao moribundo. Ele a sente, ele a vê e ao olhar sua finitude pode tomar as medidas

² O conceito hierofania busca representar as experiências individuais ou coletivas do homem com o sagrado.

ritualísticas para fazer uma boa travessia (ARIÈS, 2003a). A imagem da morte medieval cristalizada pelo autor paraibano, semelhante em suas outras peças teatrais, não estaria ausente ou “silenciada”, de fato ela seria o “mal sagrado” que permitia aos sujeitos possuírem uma relação íntima com o sagrado.

É durante o terceiro folheto, intitulado **A Aventura da Emboscada Sertaneja**, onde podemos ver pela primeira vez a morte de um personagem. É na grande e estranha cavalgada que se aproxima de Taperoá, em que um grupo de homens, liderados por Sinésio (o Aluminoso), que é filho do padrinho Dom Pedro Sebastião, é atacado, de forma brutal, por cangaceiros. Após alguns segundos de conflito, descobre-se que apenas uma pessoa morreu, Colatino. Sinésio, o líder em choque, descreve a experiência de ver a morte, marca da condição humana:

-É a primeira vez que eu vejo a morte!

-É assim mesmo, é a vida! - disse o Doutor (...). Hoje ou amanhã, de tiro ou de doença, de qualquer jeito um dia ele tinha de morrer! Depois, talvez não seja esta a primeira vez que você vê a morte! Talvez você esteja somente esquecido, *por causa de tudo o que passou*, de outras mortes que viu, *antes*. (SUASSUNA, 2014, p. 56. Grifo do autor).

Observa-se, nessa passagem emblemática, três características essenciais na obra de Suassuna: a morte é um elemento constitutivo da vida, a qual não faz sentido negar ou esconder, a interpretação mística como guia para os sertanejos e que Sinésio encarna uma figura messiânica figural (AUREBACH, 1997), que já haveria de ter vivido várias vidas em tempo imemoriáveis.

O primeiro olhar da nossa pesquisa é uma crítica ao pensamento Ariès (2003b), que estuda as relações dos homens no mundo ocidental, diante da morte do período medieval até a contemporaneidade. Em seu livro, **O homem diante da morte**, enxerga, em diferentes sociedades, um esforço para representar a morte durante o século XX, como algo alienado da vida. O sintoma mais evidente desse comportamento social apresenta-se como uma quebra ou uma radical diminuição dos laços de solidariedade e intimidade entre os homens e o moribundo.

Nesse sentido, a modernidade teria colocado a responsabilidade afetiva ou ritualística da morte em um nível estritamente familiar, retirando do moribundo e da sociedade laços de solidariedade mais intensos, quebrando qualquer dramaticidade da morte, alienando o sujeito que vai morrer da própria ritualística de sua morte. A morte e o morrer se tornariam um evento constrangedor para todos envolvidos.

Tal teoria também recebe como simpatizante outro grande intelectual da relação do homem com a morte, que seria Michel de Certeau. Esta enxerga que a sociedade nos últimos séculos tem desenvolvido um espectro de silêncio acerca da morte, o qual se pode ver pelo linguajar médico diante da morte do paciente. Isso significa que o morrer seria uma ofensa à instituição que teria como prática a preservação da vida (CEARTEAU, 1994, p. 295).

Nesse sentido, o olhar que o *corpus* documental pesquisado nos permite é enxergar uma reminiscência medieval cristã nas práticas da morte e do morrer sertanejo cristalizada na literatura do autor paraibano. Aqui a morte é representada na literatura armorial de Suassuna de forma bastante semelhante ao que Ariès e Certeau teorizaram acerca do mundo medieval. Um período no qual, segundo ambos, o morrer e a morte eram vistos como uma “boa morte” ou uma “morte presente”, ou seja, uma morte perto da família ou pelo menos uma morte que possui uma certa dramaticidade pelos membros da comunidade, que exige uma teatralização simbólica para garantir uma boa passagem.

Enxerga-se assim, no *corpus* documental, uma ponte entre ambos os tempos e mundos pela preocupação contínua dos personagens vivos em zelar os corpos do defunto, tentar expiar seus pecados, em enterrar seu corpo, guiando sua alma a uma boa travessia para o desconhecido. Além, de uma compreensão da realidade como intimamente conectada a uma super-realidade que coordenaria suas ações.

Esta dissertação está dividida em três capítulos, mais a conclusão. O primeiro está subdividido em três partes, a primeira constitui-se de um debate teórico sobre a teoria de Pierre Bourdieu, acerca da arte e da experiência estética, estabelecendo os dois polos constitutivos dos campos, suas forças de atração e repulsão, materializados sobre as disposições psicológicas dos sujeitos que dele participam e criam suas obras literárias influenciados pelas tensões de suas posições referente ao campo.

Sua segunda parte constitui-se de uma análise acerca da história do campo intelectual e literário, no qual Suassuna e o Movimento Armorial estavam inseridos. Há uma investigação de como a ascendência da valorização da cultura ibérica no Romantismo brasileiro, repaginada por Silvio Romero e pela Escola de Recife, foi condicionada por radicais transformações econômicas e mentais, gerando uma nova sensibilidade sobre o espaço, a identidade nacional e o tempo. Veremos como essa nova mudança de sensibilidade criou os temas e as questões que serão repensados logo em seguida pelo Regionalismo e pelo Armorialismo.

Por último, verifica-se uma correspondência entre as estruturas sociais no subsolo da trama do **Romance d'A Pedra do Reino** e de seus personagens com as questões as quais

Suassuna e o campo do poder estavam experimentando. Assim, objetivamos dissecar o pensamento de Suassuna sobre os problemas brasileiros, durante o período da ditadura civil militar, em sua obra a partir dos eventos contidos em seu romance, de seus personagens e contrastá-los com suas publicações em jornais publicados em tempos semelhantes à sua produção romanesca.

Na sequência, o segundo capítulo, dividido em quatro partes, trará um exame da religiosidade popular brasileira e de sua reinterpretação fabricada pelo neopícaro Quaderna, intitulado de catolicismo sertanejo. Primeiramente, realizamos um breve resumo da trama, servindo de fundamento para justificar a importância da distinção fundamental acerca do povo brasileiro imaginada por Suassuna: o Brasil Real e o Brasil Oficial.

Com esse embasamento é situada a figura do neopícaro Pedro Dinis Quaderna. Seu surgimento, suas aspirações e receios possibilitarão uma análise das características picarescas e quixotescas presentes no enredo, a fim de compreender os caminhos teleológicos inseridos no texto de Suassuna.

A segunda parte destinará a compreensão das raízes culturais da religiosidade brasileira e suas particularidades, centralizada principalmente no crescimento do sebastianismo e como Quaderna reinterpreto os diferentes movimentos messiânico.

Logo em seguida, o capítulo se destinará a revelar como lentamente Quaderna absorverá os diferentes episódios “sebastianistas”, buscando seus diferentes *significados ocultos*, ressaltando em seu discurso as semelhanças e ignorando as particularidades, apresentando intencionalmente uma visão da história brasileira vertical, progressiva e teleológica. Notaremos, assim, a profunda valorização de Suassuna, em seu romance, da história de resistência do povo pobre brasileiro, da opressão e do sonho do mesmo em participar da criação de uma sociedade justa, religiosa e comunitária.

Por fim, a última parte apresentará como os diferentes profetas sertanejos visualizam os diferentes movimentos do passado a partir de uma ótica providencialista e figural. A interpretação do Brasil Real e do Brasil Oficial torna-se, nos diferentes discursos figurais, uma representação universal e atemporal, um eterno confronto entre os opressores e os oprimidos. O próprio tempo e o agir humano, na visão popular sertaneja, preservam uma forte residualidade medieval providencialista.

Dessa forma, o capítulo mostrará que, diferente do que muitos autores imaginaram, o romance escrito por Suassuna, em plena ditadura civil militar, positiva a resistência popular apresentada como elemento constitutivo e belo do povo brasileiro. Além de, sutilmente através

do catolicismo sertanejo, apresentar os meios para resistir e apontar os inimigos que devem ser derrotados para a criação do “paraíso na terra”.

O terceiro capítulo, centrado na dominação masculina e sua base mística, está dividido em três tópicos. O primeiro, consiste em um debate teórico-conceitual do pensamento de Michel Foucault e Pierre Bourdieu, buscando reconstruir o lento processo histórico de dominação simbólica entre os gêneros. Nessa parte, focaremos nossa atenção no que Bourdieu (2003) caracterizou como discursos da virilidade, apresentada na **Dominação Masculina**.

Em sua segunda parte, finalmente, selecionamos personagens e situações que serviriam para reconstruir uma esfera dos gêneros na sociedade sertaneja imaginada por Dom Pedro Dinis Quaderna. Nessa sociedade, o feminino e masculino são mistificados pela escrita do autor paraibano e rapidamente encarnados. Tal processo será intermediado pela análise da criação do catolicismo-sertanejo criado por Quaderna e pelas suas visões do sagrado.

Na última parte, dissertaremos sobre a imagem da Morte Sertaneja na obra de Suassuna como reminiscência do mundo medieval cristão. Em seu primeiro momento, há uma breve discussão conceitual e histórica do tema da representação da morte, do morrer e sua relação com a história das mentalidades. Logo em seguida, selecionaremos traços do catolicismo sertanejo e sua íntima relação com a personificação da morte, a Moça Caetana.

Estudar a trajetória de vida de Ariano Suassuna, em uma sociologia da vida literária, é vital para o entendimento dos processos sociológicos e históricos que permitiu, dentro do campo literário e do campo do poder, a fórmula produtora de sua obra e sua estrutura narrativa, essencialmente religiosa. Assim reconhecer a apropriação feita pelo autor paraibano dos resíduos ainda “vivos” da mentalidade ibérica medieval, ligados principalmente a seu consumo da literatura de cordel e das cantigas populares, tornará possível compreender não só o comportamento do homem sertanejo diante da morte, mas de como ele significa o mundo.

2 O MOVIMENTO ARMORIAL E A POLÍTICA CULTURAL BRASILEIRA.

“Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”

Tolstoi

A cultura é histórica não por ser uma passagem meramente mecânica do tempo, mas sim porque existe história que cada sujeito e cada sociedade fábrica, em sua coletividade e individualidade, tomando consciência de si e do outro como uma identidade singular. Nesse sentido, o debate, a partir do século XIX e chegando ao ápice na Ditadura Civil Militar sobre a utilização de partes selecionadas da cultura brasileira para a fabricação do nacional (Brasil) e do regional (Nordeste), constituiria o subsolo fértil para a fabricação de um conjunto de imagens e discursos que serviriam para a invenção de um tipo de identidade nacional. Este, por sua vez, estaria ligado principalmente a dois paradigmas: o interno, focado no entendimento do Brasil e do povo brasileiro enquanto agente único de uma identidade, e o externo, o mundo estrangeiro que não é o que somos, o qual devemos escolher à medida que aproxima ou afasta (ORTIZ, 2006, p. 7).

Nesta pesquisa seguiremos a tese de Ortiz (2006), a qual alega que a cultura e a identidade nacional brasileira passariam por uma lenta, porém gradual e constante, metamorfose, transformando-se de uma forte preocupação de alguns intelectuais, dispersos no século XIX, a uma questão vital do estado após 64. A escolha do movimento armorial e do uso do **Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**,³ escrito por Ariano Suassuna, faz-se interessante pelo seu limiar histórico, situado entre o começo da década de quarenta e finalizado por volta dos anos oitenta, refletindo uma forte preocupação de uma camada intelectual que, durante mais de trinta anos, se preocupou com a questão do que faz o Brasil, Brasil.

Nesses termos, com o intuito de investigar a relação entre o movimento armorial e a ditadura civil militar de forma objetiva, procuraremos primeiro separar os *campos* literário e cultural do *campo* do poder. Separamos assim a participação dos artistas em suas diversas fases para só depois conectá-los com a problemática política do Brasil, nas décadas de sessenta até oitenta durante o século XX, criando assim um duplo olhar: as fases do embrionárias do

³ É importante ressaltar que ao longo dessa pesquisa todas as vezes que citarmos à obra **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta**, analisaremos aqui como **A Pedra do Reino** em conjunto com a História do **Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romançal brasileira**.

movimento, tendo com maior expositor Ariano Suassuna, e depois a relação ambígua que o movimento possuiu com a política cultural desejada e incentivada pela Ditadura Civil Militar.

Será necessário analisar, nesse propósito, as relações entre o escritor Suassuna e o movimento Armorial com as transformações objetivas dos campos literário e cultural. Nesse sentido, utilizaremos da teoria sociológica de Bourdieu (1996, 2003, 2005, 2008), desenvolvida principalmente nos livros: **As regras da Arte, a Economia das Trocas Simbólicas, A distinção, A Dominação Masculina**, entre outros. Ressaltamos a teoria do referido autor para aplicá-la à vida de Ariano Suassuna e a cosmovisão social e existencial presente no **O Romance da Pedra do Reino e do príncipe do vai-e-volta**.

Bourdieu (1996), em seu livro **As regras da arte: gêneses e estrutura do campo literário**, cria uma sociologia do campo literário com o propósito de destruir duas ilusões primordiais: a ilusão naturalista da obra de arte como consequência de uma inspiração demiúrgica e a possibilidade de uma definição universal do escritor. Ponto inicial, a imagem do jogo com “regras” se faz necessária. Entende a escrita como um lugar de conflito, com tomadas de posições que definem uma boa ou má recepção da sua obra, espaço de vencedores e perdedores, competido constantemente pela legitimação cultural. Espaço que limita sua escrita através de uma subjetividade socialmente constituída e as estruturas objetivas que garantiriam uma espécie de lógica complexa que definia os limites do entendimento, da produção e da recepção da escrita (BOURDIEU, 1996, p. 100).

Utilizando-se de um conceito caro a tradição marxista, o referido autor considera a cultura e os sistemas simbólicos que, em última instância, definem o gosto, o belo, o masculino e o feminino como instrumentos de dominação, compreendendo o “prazer” da experiência estética relacionado às condições objetivas materiais e um interesse por uma profunda distinção entre classes e membro que disputam a condição de dominante e dominados dentro de um campo social restrito e restritivo (BOURDIEU; CHARTIER, 2015, p. 57).

Como problema central para Bourdieu (1996), o conceito de campo emerge do entendimento dessas estruturas que hierarquizam a sociedade, que, no primeiro momento, trabalham no campo do poder, experiência política e econômica, e estendem rapidamente seus efeitos ao campo artístico e literário. O campo, o capital e o *habitus* são assim motores que orientam a construção das diferentes escolhas dos agentes sociais.

Assim, a hierarquia real dos fatores explicativos impõe inverter a progressão adotada ordinariamente pelos analistas: e preciso perguntar não como tal escritor chegou a ser o que foi - com o risco

de cair na ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída -, mas como, sendo dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições (por exemplo, no caso de Flaubert, as contradições inerentes à arte pela arte e, de maneira mais geral, a condição de artista) (BOURDIEU, 1996, p. 244).

Vê-se que o campo está longe de qualquer definição meramente geográfica, espaço determinantemente simbólico, o qual não possui substancialidade solitária, existe em relação tautológica, apenas definíveis em relação a sua outra parte. Ou seja, existência que precede uma tensão em torno de polaridades que exercem forças não balanceadas entre elas. Orbital de dominação pelo reconhecimento da legitimidade de um capital simbólico concentrado conferido por outros.

Paradoxalmente, o campo também é um espaço de consenso e defesa de “regras” de um jogo demonstrado por seus agentes sociais (implicitamente ou explicitamente). Isso guiado por eixos estruturante, em que seus processos sociais são naturalizados e absorvidos como essência ou natureza humana pelo *habitus*, tornando-os mais difíceis de serem criticados.

O *habitus*, segundo Bourdieu (1996), trata-se de um esquema de disposições individuais não fixos, socialmente incorporado que se inscreve em variadas operações estruturadas pela sociedade e estruturantes de diferenciação, incorporados na e pelas ações, presos às condições existenciais do indivíduo. Isso se tornou possível pela transferência de esquemas analógicos a realização de tarefas tão distintas entre si. Lembrando-se que as conjecturas do campo tencionam o *habitus* a regras particulares dele (BOURDIEU, 2005).

A estrutura incorporada existe como princípio gerador, capaz de classificar, normalizar e dominar através de uma interação social. Logo, as diferentes práticas, dizeres e fazeres de uma determinada comunidade ou de uma classe operam como consequências de um esquema durável e construído historicamente de apreensão do mundo, tomada de consciência e de ação. A experiência do sujeito, com os objetos do mundo, seus signos, prazeres, dizeres, será percebida mesmo em seu momento mais íntimo, sobre o filtro das categorias já construídas, porém constantemente revisadas às luzes de novas necessidades.

(...) O objeto para análise não se restringe apenas às práticas dos grupo, mas incide sobre os princípios de produção de que são o produto, vale dizer, o *habitus* de classe e os princípios de produção de tal *ethos*, a saber, as condições materiais de existência. Nesta direção,

todo o problema consiste em captar o processo pelo qual as estruturas produzem os *habitus* tendentes a reproduzi-las, isto é, produzem agentes dotados de um sistema de disposições conducentes e a estratégias tendentes por sua vez a reproduzir o sistema das relações entre os grupos e/ou as classes. (MICELI, 2005, p. XLVII)

Insere-se assim o papel do escritor, as suas obras, seus personagens. Não a meras criações puras de uma subjetividade demiúrgica, mas sim concentramos, inicialmente, nossa pesquisa acerca dos limites objetivos criados por uma sociedade e as disposições dos diferentes agentes sociais em um determinado tempo histórico.

(...) as funções sociais cumpridas pelos sistemas simbólicos, as quais tendem, no limite, a se transformarem em funções políticas na medida em que a função lógica de ordenação do mundo subordina-se às funções socialmente diferenciadas de diferenciação social e de legitimação das diferenças. (MICELI, 2005, p. X)

É necessário, dessa forma, compreender a sociedade brasileira do século XX e principalmente o campo literário enquanto espaço de disputa, um espaço de eterna competição cujas principais armas seriam as estruturas discursivas herdadas pelos diversos atores. Um acúmulo que Bourdieu (1996) convenientemente classifica como “capital simbólico”, ferramenta essa desigualmente distribuída e que possui um tremendo poder pela sua capacidade de transformar a percepção e a representação da realidade.

As regras literárias em vários momentos se distribuem segundo posições, estratégias e disposições limitadas a estruturas objetivas práticas e subjetivas. Além de que sua força de discurso caminha paralelamente como a sua capacidade de ser apropriada através de outros sujeitos, instituições e tempos.

Em outros termos, Bourdieu (1996) não busca destruir a obra ou a força criadora do sujeito, característica típica de alguns teóricos da pós-modernidade, mas sim prender os pés da pesquisa acerca da experiência estética em uma sociologia das apropriações e dos usos das obras culturais através de uma investigação histórica acerca da biografia do escritor e de sua comunidade. Nesse sentido, é pertinente salientar que a experiência estética não pode saltar de uma prática pura, transcendental, distinta das outras obras, indiferente ao seu espaço social local ou global (BOURDIEU; CHARTIER, 2015, p. 88).

As expressões estéticas, como a experiência literária, são fundamentadas em códigos socialmente estabelecidos, em critérios e sistemas historicamente fundamentados, como a oposição entre a burguesia e a arte, entre o sagrado e o profano, entre o masculino e o feminino,

entre os que estão “dentro” e o que estão “fora”. Isso organiza toda a produção do **Romance d’A Pedra do Reino**.

Em suma, a ciência da obra literária demanda três conceitos ligados as três estruturas sociais, a quais por sua vez estão interligados. O primeiro conceito é a investigação sobre a história do campo literário e sua comunicação com o campo do poder. O segundo é dedicar a reflexão sobre a gênese do *habitus* dos agentes sociais desse campo. Por último, o terceiro conceito é a compreensão das regras internas ao próprio campo, espaço que produz suas próprias “leis de transformação” e apropriação (BOURDIEU, 1996).

2.1 Estrutura e mudança: entre disputas e uniões

Com o intuito de iniciar o debate sobre as transformações das estruturas discursivas do campo intelectual, a respeito do campo intelectual e do campo do poder, no cenário nacional, partiremos de duas frentes paralelas: a primeira relativo à ascendência do discurso acerca da presença de traços ibéricos medievais ainda existentes dentro da cultura brasileira. Por último usarmos a análise de Durval Muniz de Albuquerque Junior (2001), em sua tese **Invenção do Nordeste e outras artes**, para mostrar como o regionalismo se apropria e atualiza temas já presentes no romantismo e na Escola de Recife durante o século XIX.

No Brasil, o Romantismo durante o século XIX, em comunhão com o Romantismo Alemão, foi o grande responsável pela valorização dos traços da tradição medieval ainda vivos dentro das culturas provincianas. Raiz buscada por ser anterior a qualquer transformação moderna e burguesa. Em contraposição aos valores cosmopolitas e cartesianos do iluminismo francês, o romantismo propunha uma valorização do local, da particularidade, da cultura regional e da imaginação. Inventou-se assim uma idealização da Idade Média como sua bússola (CANDIDO, 1997).

Para alguns românticos, o Brasil possuía de fato uma medievalidade ibérica própria, herdeira direta da transmigração da cultura portuguesa. Migalhas da Idade Média que permaneciam implícitas em práticas diversas, como a língua, as tradições literárias, a devoção religiosa, as festas, e sensibilidades que modelavam e atribuíam significado ao espaço e a natureza. (SZESZ, 2007, p.12)

Segundo o levantamento de Bosi (2017), em seu livro **História concisa da literatura brasileira**, os românticos, durante o século XIX, passaram a se preocupar constantemente com o puro levantamento das práticas e dizeres regionais, em uma prova de uma lenta transformação

da sensibilidade acerca do passado. Nessa perspectiva, lembramos de Alencar (19--), em seu ressentimento contra a modernidade, na obra **O Sertanejo**. A referida obra apresenta o sertão como um espaço primitivo de heróis regionais, onde os homens seriam reflexos de seu contato quase que místico com o espaço.

Dentro dos limites, o romantismo no Brasil lentamente conseguiu difundir seu ressentimento difuso contra o estilo de vida moderno para boa parte da elite rural, preferindo a manutenção de uma vida agrária, religiosa e local aos valores burgueses. Caminhando com essa nova sensibilidade, faz-se necessário pontuar que o país, durante o século XIX, passava por dramáticas mudanças econômicas e políticas que se agravaram principalmente na segunda metade do século. Ao decorrer do tempo, pudemos notar como a romantização dos aspectos medievais, ainda presentes na cultura regional, foram ligados a outra teoria definidora do pensamento nacional: a teoria da miscigenação.

Existe, dessa forma, um paralelismo entre a ascensão da Escola de Recife, sua preocupação em aplicar métodos mais científicos sobre as manifestações culturais e o sentimento de ressentimento: primeiro pela perda do protagonismo do açúcar para o café ainda no século XIX e em seguida pela entrada lenta e gradual de valores burgueses na cultura nacional (BOSI, 2017).

Sobre a escola de Recife, dentre seus maiores expositores desse novo espírito crítico podemos destacar dois: Silvio Romero e Tobias Barreto, ambos guias intelectuais que se preocupavam com o problema da construção da nação no século XIX foram inseridos como guias teóricos para os dois mestres do protagonista Dom Pedro Dinis no **Romance d'A Pedra do Reino**. Silvio Romero, crítico sergipano de literatura, em vários de seus artigos polêmicos ligado a uma teoria positiva da ciência, refletiu a cultura brasileira como a expressão das raças em seu lento processo de miscigenação, da classe e do espaço (ROMERO, 1997).

É em seu livro, a **História da Literatura Brasileira**, particularmente no Livro I, que Romero (1980) avança o debate sobre os componentes genealógicos da literatura e da identidade nacional, acreditando encontrar na teoria da mestiçagem entre as três raças a chave para o ser brasileiro. Segundo Romero (1980, p. 305) “ao mestiço devemos, na esfera literária, mais do que aos outros elementos da nossa população, as cores vivas e ardente de nosso lirismo, de nossa pintura, de nossa música, de nossa arte em geral”.

É importante ressaltar que a mestiçagem não deveria ser analisada apenas em seu aspecto “racial”, mas também na sua esfera antropológica, ou seja, na mistura de ideias, valores e imaginações que serviriam como matéria bruta para a literatura. É na mistura historicamente

formada entre europeus, africanos e indígenas que estaria a identidade nacional, porém ligado ao darwinismo social. Onde existia uma escada evolutiva entre as raças, Silvio Romero defendia um projeto eugênico para o Brasil, a partir da teoria do branqueamento racial.

Sabe-se que na mestiçagem a seleção natural, ao cabo de algumas gerações, faz prevalecer a forma superior do branco. É conhecida, por isso, a proverbial tendência do pardo, do mulato em geral, a fazer-se passar por branco, quando sua cor pode iludir (ROMERO, 1980, p. 102).

O foco de sua pesquisa seria provar que os fatos na História têm um sentido evolucionista, fundamentada no darwinismo social. O país estava condenado a fracassar devido a mistura de raças historicamente produzida, podendo ser salvo por uma transformação radical de entrada de “sangue europeu” nas veias brasileiras: “O Brasil não deve contar seriamente com os índios e negros como elementos de uma civilização futura, ainda que estenda até eles os benefícios do ensino primário” (ROMERO, 1980, p. 102).

Partes da estrutura discursiva fundamentada na Escola de Recife, que refletiam o cenário nacional e regional, serão posteriormente dividida em dois grupos: a primeira fase do modernismo (1920-1930) e o regionalismo, liderado por Gilberto Freyre. De fato, a relação entre homem, sociedade e espaço extensamente trabalhadas em Silvio Romero e Tobias Barreto serão continuamente apropriadas e repaginadas ganhando contornos inovadores no meio do século XX, chegando ao ápice de inventar uma região.

Gilberto Freyre, líder teórico do movimento regionalista, conseguiu de forma ímpar, desenvolver, em sua tese da “brasilidade nordestina” (ZAIDAN FILHO, 2001, p. 11), uma estrutura discursiva que dialoga com as aspirações do movimento modernista e regionalista da década de trinta.

Herdeiro de uma aristocracia rural em decadência, o sociólogo de Apipucos aglutina a tese da miscigenação das raças, conceito caro à Escola de Recife durante o século XIX. Porém, acrescenta um caráter extremamente positivo a esse fenômeno. Dessa forma, o Brasil, se destacaria para Freyre, diferente dos povos herdeiros da tradição inglesa de colonização, por conseguir manter uma certa harmonia entre os polos antagônicos durante seu processo de colonização e independência, preservando uma relação quase que branda entre os diferentes povos.

Esse tipo de civilização, protagonista, segundo Freyre, nos trópicos, reuniria as condições de projetar uma forma alternativa de vida, o que tornava desnecessária a importação de projetos civilizatórios imperialistas, por exemplo, os norte-americanos. Essa distinção, essa singularidade brasileira, parte chave da leitura freyriana sobre o Brasil, oferece as elites rurais uma base tradicionalista, conservadora e antimoderna.

De fato, o intelectual pernambucano elege a miscigenação, o patriarcalismo rural e as heranças culturais ibéricas, africanas e indígenas, como os símbolos que ele formaria em uma mistura quase que harmoniosa à identidade de todo um povo. Freyre, e sua obra, se torna ao longo do século XX, um daqueles intelectuais que divide uma parte considerável do campo intelectual entre aqueles que se aproximam de sua visão e aqueles que se distanciam. Entre aqueles que são simpatizantes com algumas ressalvas, teremos Ariano Vilar Suassuna, “(...) Aliás, isso vem da poderosa tese a variante do socialismo ‘monárquico’, ‘sertanejo’, de conhecido mandarim da cultura popular do Nordeste” (ZAIDAN FILHO, 2001, p. 12).

Palavra-chave para o campo intelectual e do poder, o conceito de invenção demanda um entendimento sobre o próprio pensamento que condiciona o pensar, o dizer, o fazer, os diferentes comportamentos esperados pelos agentes sociais, as relações sociais e sentimentais em uma compreensão histórica e sociológica. Dessa forma, A leitura crítica de Durval Muniz (2001) possibilita uma análise genealógica das relações de poder objetivas e subjetivas que entrecruzavam com os diversos discursos que se dedicam a produzir o conceito do Nordeste como um espaço natural.

Nesse sentido, segundo Durval Muniz (2001), o caminho à corrida para a fabricação da identidade nacional, a partir de um viés popular, apenas apareceu a partir de uma mudança da realidade objetiva macroeconômica e social, ligada ao sentimento de perda que as elites locais sentiram após a transformação do eixo econômico e político para a região Sul. A partir de então, começa uma vontade por uma espacialização artificial que criaria o propósito para o conceito do Nordeste, ou seja, como Albuquerque diz em seu livro “até meados da década de 1910, o Nordeste não existia” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 13).

Essa emergência, durante o século XX por novas versões daquele regionalismo difuso e estrito as províncias do século XIX (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 54), acusa uma nova sensibilidade, uma nova experiência com o mundo. As elites locais ressentidas com a perda passam a captar, representar, mas também criar. Os discursos deixam de ser espaços de

mimesis, mera imitação para os antigos, para se constituir como criadores sentimentais de sua realidade objetiva.

Gilberto Freyre e a escola tradicionalista de Recife, Graciliano Ramos intelectual membro da classe média, Ariano Suassuna e seu teatro já na década de 50, além de diversos políticos, pintores e músicos, partilharam de visões semelhantes do Nordeste. Deram a esse conceito um sentido político, simbólico e cultural e foram também criados por eles. O regionalismo inventa a região, porém é importante salientar que em sua origem não pode ser entendido como um processo linear e coeso, mas sim de conflito e consenso, pura relação de forças e com eventuais uniões.

O Nordeste surge como reação às estratégias de nacionalização que o dispositivo da nacionalidade e a formação discursiva nacional-popular põem em funcionamento; por isso não expressa mais os simples interesses particularistas dos indivíduos, das famílias ou dos grupos oligárquicos estaduais. Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado. O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural (...). Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça da dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 80)

Discurso que possui dois eixos principais que irão articular outros atributos em suas esferas. A região é um espaço natural, porém sentimental, ligado a memória e a identidade formada pela dialética dos diferentes sujeitos com o espaço a qual viveram. Nesse sentido, o discurso da seca tem um papel crucial por sua realidade objetiva que pode ser capturada em múltiplas subjetividades. O segundo eixo criador do discurso regionalista seria a forma única da cultura da região, espaço de distanciamento e conservação das inovações cosmopolitas trazidas com a civilização burguesa. Nela, seu povo ainda guardava a cultura ibérica, negra e indígena a partir de um longíssimo processo de miscigenação, criando uma sociedade relativamente harmoniosa.

Assim, o Nordeste vai sendo pensado em uma região de cultura e uma região de natureza, ambas fortemente ligadas a teoria da miscigenação das três raças. Essa ideia foi revivida do século XIX, onde esta região e seu povo seriam espaços de conservação, excluindo as mudanças, suposta base para a identidade nacional o movimento regionalista, políticos. Logo após o movimento armorial, elegeu-se a memória e um sentimentalismo difuso como as fontes primárias da cultura nordestina, elevando a memória e não a história como a mais poderosa arma contra os valores burgueses e modernos que estavam transformando o Brasil.

Escolhe-se a memória em detrimento da história factual como fonte primária para construir a cultura nacional, graças a sua capacidade de eternizar de forma acrítica os fenômenos sociais. O resgate seletivo foi criado a partir de interesses do presente, esquecendo a história e privilegiando a memória coletiva:

Quanto mais a história fazia este grupo social se aproximar de seu desaparecimento, mais se tornava perigosa. No momento em que a história se aproximava desses confins, ela só pode deter-se, sob pena de, pondo fim a este grupo social, à sua história, por fim a si própria. Por isso, como todo grupo social em crise, esta elite tradicional tenta deter sua morte, detendo a história. Lutar contra a história é lutar contra finitude, e é justamente a memória a única garantia contra a morte, contra a finitude (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p.93).

Revela-se assim vários sertões fabricados por diferentes indivíduos e instituições interligados a fundação do Nordeste e da identidade nacional, uma continua preocupação de seus produtores a ligar esse espaço cultura a criação do ser brasileiro. Espaço e Ser este dividido em dois. O Nordeste e o nordestino se subdividem dessa forma: ao litoral dominado pela zona da mata e a economia açucareira e o ser sertanejo, região da economia do couro. Ambos filhos, segundo Durval Muniz (2001), de uma diminuição da importância de ambas economias no cenário nacional a partir do século XIX.

Nesse sentido, o Nordeste, representação completamente abstrata, é uma trincheira que busca defender um complexo conjunto de interesses que estariam ameaçados pelo lento processo de modernização do Brasil, com o crescimento da sociedade de classes, a inovação no campo do trabalho e a revolução urbana. É importante ressaltar que, enquanto a elite dessa região dominava o interesse nacional, a vontade pela criação de um espaço distintivo era quase que nula. Ela foi criada enquanto espaço de preservação de algo em risco de se desfazer ao toque da mão.

Estudaremos a invenção de um sertão como um espaço cultural fabricado por uma elite agrária que havia perdido a hegemonia política e econômica, que escolheu uma continuidade com um complexo conjunto de teorias que tem seu maior expositor em Silvio Romero durante o século XIX, no começo do XX com Gilberto Freyre e, na metade do mesmo século, Ariano Suassuna e o movimento estético Armorial.

Conceitos herdados de Silvio Romero e Gilberto Freyre, acerca do que formaria a identidade nacional e regional, são lentamente remodelados pelo pensamento armorial: o homem, o tempo e o espaço são assim representados por herdeiros de uma aristocracia rural inseridos em um campo intelectual e cultural bastante específico.

Dito isso, o movimento armorial elegeu os elementos sertanejos como o laboratório perfeito para se conectar com a mais pura raiz cultural nacional: espaço e povo que supostamente preservaram os elementos medievais, ibérico, africanos e indígenas, harmonioso mesmo em sua diversidade contraditória, povo e espaço fundido e representado no armorialismo em uma experiência mística-ritualista, profundamente ligados ao sebastianismo, patriarcal e rural. Povo forte e valente que sofre na esperança do retorno do seu messias com a esperança que com a sua chegada, ele estale seu chicote e transforme esse mundo pobre, seco, porém belo, em um mundo de riquezas e fantasia.

O sertão e o Nordeste foram apropriados e representados enquanto espaços onde naturalmente conservariam a vida, as tradições religiosas, uma força dominadora, erguido em duas camadas: a interna, regida por uma relativa harmonia e unidade dentro das imensas contradições e a interna contra a externa, a qual se caracteriza como espaço de defesa contra a burguesia e qualquer forma de pensamento burguês por sua contranaturalidade cosmopolita.

Bourdieu (2008) lembra, dessa forma, a economia dos bens artísticos, cuja lógica deve ser compreendida para fugir do romantismo. Nesse sentido, trabalharemos para mergulhar na historicidade que foram produzidas nas obras artísticas do campo intelectual como as condições dos consumidores dessa experiência estética. Em consonância, descrever, em múltiplas linhas, as diversas apropriações culturais em conjunto com as condições sociais que permitiam essa experiência ser concebida enquanto digna e legítima:

De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas simulam, estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classe. O gosto classifica aquele que procede a classificação entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas. (BOURDIEU, 2008, p. 13).

Entenderemos assim o movimento estético e a literatura do autor paraibano, em sua teoria e ação, enquanto *habitus*, uma complexa rede de estrutura estruturante que organiza os estilos de vida e também são estruturas estruturadas por eles mesmo. É um ciclo quase que vicioso, a partir do qual podemos dizer que os grupos, as instituições e os sujeitos se enxergam a partir do ser – em - si, no ser – para - si, no ser - outro e no ser – para – o – outro. Essa é uma distinção que organiza o entendimento e a faculdade de gosto, ou seja, do prazer ou desprazer

estético enquanto produtos incorporados das divisões de classes e gêneros que servem como afirmação identitária e naturalização às relações de poder.

O sujeito bourdieusiano, analisado a partir de uma teoria construtivista estruturalista, em várias escalas, constrói sua existência definida a partir da dimensão coletiva, aceitando que a sociedade formula estruturas que são absorvidas e naturalizadas pelos diferentes sujeitos. Isso reforçava certas concepções que estruturariam o mundo do sujeito, incorporadas em sua subjetividade mais profunda, desde a sua noção de belo, gênero, tempo e propósito.

Assim, o gosto, as práticas, as apropriações, as representações, os hábitos e os dizeres são reconhecidos enquanto mecanismo ativo da transfiguração das coisas objetivas em um complexo sinal de distinção e distintivos, permitindo que as diferenças de ordem material se transformem em uma expressão simbólica de um domínio de uma classe sobre a outra.

Em outras palavras, as classes sociais dominantes capturam, remodelam e fabricam uma estética cultural como “símbolo nacional” ou “verdades místicas” para camuflar uma complexa rede de poderes que naturalizam os processos de formação social dessa dominação simbólica. Isso permite uma perpetuação relativamente branda entre dominados e dominantes.

Dos primeiros textos até o começo da década de sessenta durante o século XX, a autora francesa Santos (2009) em seu livro **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**, conceitua três fases que formariam o todo do movimento: a fase preparatória, a fase experimental e a fase romançal. É caro para Suassuna e para Muzart, entender o movimento como uma expressão de uma continuidade e crescimento. A imagem de um rio se faz interessante, onde vários afluentes separados geograficamente chegam naturalmente a um destino comum.

Caminheemos para entender cada fase, compreendendo como cada uma ajudou na conclusão do projeto estético de vida entendido como Movimento Armorial.

A primeira fase, chamada de fase preparatória (1946-1969), começa no tempo em que Suassuna, para agradar a família, ainda era estudante da Faculdade de Direito do Recife. Destaca-se nessa fase o encontro e a amizade extrema com Hermilo Borba Filho e José Laurêncio de Melo, entre outros jovens artistas, que, em sua maioria, são filhos da tradicional aristocracia rural.

Ariano e Hermilo, incomodados com as limitações da vida cultural recifense, criticavam, em sua imensa maioria, as adaptações dos moldes europeus, criaram, nos anos sessenta, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) e o Movimento de Cultura Popular (MCP), com o objetivo de experimentar uma forma de teatro que dialogasse melhor com certos elementos

da vida popular. O primeiro espetáculo realizado pelo grupo, apresentado em fevereiro de 1960, foi a encenação da peça de Suassuna (2005b), inspirada no teatro dos mamulengos, **A Pena e a Lei**.

Também se incomodou com as limitações da produção do campo intelectual nordestino, a qual forçava os escritores a submeterem suas obras as vontades, constantemente preconceituosas, dos editores paulistas. Alguns companheiros do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em conjunto com Suassuna, criaram um novo programa editorial O Gráfico Amador (1954-1961). Esse projeto não era apenas dedicado a cultura popular e a literatura de cordel, mas com o perfil estético em que enxerga no livro e sua edição como um objeto de arte em si.

O arranjo tipográfico unia uma variedade de linguagens artísticas como a xilogravura e a litogravura além de outras, buscando um diálogo estético entre a arte tradicional e a experiência internacional. (FELISETTE, 2012)

Segundo Lima (1997), em sua tese **O gráfico Amador – As origens da Moderna Tipografia Brasileira**, internamente o grupo foi dividido em dois grupos: os de “mãos limpas” e os de “mãos sujas”. O primeiro se caracterizava por aqueles que não participavam da produção final dos livros, ou seja, não se sujavam com a tinta da impressora e o segundo grupo era o que ficava com essa responsabilidade.

Sendo unicamente responsável por escrever as peças, Suassuna conseguiu dedicar tempo quase que exclusivo para escrever e publicar diversas obras, tendo três livros publicados: um livro pequeno que contém apenas um poema **Ode** (1955), uma peça divisora de águas intitulada **A pena e a Lei** (1960) e a peça **O Casamento Suspeitoso** (1961).

O Gráfico Amador e os diferentes movimentos, os quais Suassuna inaugura ou é membro, apontam para uma vontade de um grupo de intelectuais em transformar os bens simbólicos e a própria estrutura desses bens em uma luta pelo capital simbólico dentro do campo intelectual pernambucano. A obra, em sua substancialidade (a sua escrita), como em sua reprodução material (editores), é a consequência de uma luta interna pela legitimidade do uso das marcas de distinção socialmente aceitas.

É nessa fase que, por recomendação de Hermilo, Suassuna começa a digerir com velocidade as obras do teatrólogo espanhol Garcia Lorca, que é um extremo defensor da cultura popular espanhola. Começa então a perceber que os elementos da cultura sertaneja, vivenciados na infância, poderiam ter força no teatro nacional.

O Teatro Popular do Nordeste inclui em seu repertório os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o teatro elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière, Antonio José da Silva, Goethe, Schiller, Martins Pena, Ariano Suassuna, Osman Lins e Luiz Marinho. Inclui ainda temas debatidos pelos regionalistas (SZESZ, 2007, p. 37).

É digno de registro que o primeiro Centro Popular de Cultura é inaugurado no Rio de Janeiro em 1961 (PEIXOTO, 1983), influenciado pelo Partido Comunista Brasileiro e pela União Nacional dos Estudantes, focado em utilizar as diferentes artes como mecanismo de conscientização da massa, transformando o invisível, visível, ou seja, demonstrando didaticamente sua realidade enquanto classe oprimida em um sistema de dominação simbólico, social, político e econômico. A gênese do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Centro Popular de Cultura (CPC) é a materialização de um longíssimo debate presente no Brasil nos anos de 1950-1960, guiados pelo tema nacional-popular contra o imperialismo.

O ponto comum entre eles era a defesa do nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista - como na cultura das elites burguesas, por exemplo. (NAPOLITANO, 2001, p. 37).

Seguindo essa esteira, o Movimento de Cultura Popular, fundado por Suassuna, Hermilio Borba, Paulo Freire e Garmano Coelho, em 1958, em uma reunião no gabinete do prefeito de Recife, Pelópidas da Silveira, só pode ser iniciado em 1960 na gestão do então prefeito Miguel Arraes. A exigência era exige que o movimento, além de servir como elo entre os intelectuais, o poder político e o povo para democratizar a arte, deveria servir como escola primária para alfabetização de jovens e adultos carentes.

Souza (2014), em sua dissertação **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)**, anuncia que a preocupação primordial do movimento seria a redução da taxa de analfabetismo entre jovens e adultos. É válido salientar que a educação básica, durante os anos sessenta, esteve ligada, em sua imensa maioria, a uma elite privilegiada, a qual usava esse capital simbólico para perpetuar um sistema de dominação cultural. Criado pela prefeitura, o Departamento de Difusão de Cultura (DCC), servia como gerador de todas as atividades do movimento, guiando as orientações para o Departamento de Formação de Cultura (DFC), ligando as associações populares e aos Núcleos de Cultura Popular (SOUZA, 2014, p. 48).

O Movimento produzia três ciclos festivos ligados à tradição popular (o carnaval, as festas juninas e as festas natalinas), transformando espaços públicos em “praças de culturas” apresentando peças de teatro, clubes de leitura, biblioteca itinerantes, shows e concertos.

O contato passa agora a não ser apenas direto, porém cada vez mais didático, apresentando seus espetáculos em canaviais, igrejas, em escolas e até em carrocerias de caminhão. Essa ação buscava uma aproximação entre a cultura erudita e a linguagem popular. Freyre, inclusive, conseguiu implementar seu projeto de alfabetização.

(...) Este método, muito bem sucedido na prática, não concebe a leitura como uma técnica indiferente, mas como força no jogo da dominação social. Em consequência procura acoplar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política. Os professores, que eram estudantes, iam às comunidades rurais, e a partir da experiência viva dos moradores alinhavam assuntos e palavras-chave- “palavras geradoras” (...) que serviriam simultaneamente para discussão e alfabetização. (SCHWARZ, 1992, p. 68).

É fato que os anos de 1958 até 1964 foram os anos que Suassuna criou uma extensa e qualitativa produção cultural. Ele encenou, escreveu e compôs várias peças de teatro e poesias. É sob as transformações do campo intelectual brasileiro que Ariano começa, em 1958, a escrever o seu livro de maior folego: **O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. Esse livro serviu como modelo teórico para todo o movimento armorial em sua fase experimental (1970-1975). Isso nos servirá como itinerário para a reflexão de Suassuna sobre o ser brasileiro e a identidade nacional.

Ariano Suassuna foi sócio fundador do MCP e do TPN e, em 1963, desligou-se do MCP. No Romance da Pedra do Reino, publicada em 1971, encontra-se algumas influências deste período, como o questionamento ao imperialismo norte-americano representado pela invasão econômica e cultural no Brasil dos anos 1960 (SZESZ, 2007, p. 37).

É nesse período também que Pernambuco, principalmente Recife, passou por transformações demográficas drásticas, recebendo cada vez mais imigrantes sertanejos e de outras regiões em busca de trabalhos nas fábricas, morando e aumentando as zonas marginais da cidade, ocasionando o aumento vertiginoso das favelas e dos mocambos. O aumento também serviu para o crescimento das ligas camponesas, que reivindicavam reforma agrária e exigia das classes dominadas uma ação mais politizada da vida.

Nota-se, nessa fase preparatória, uma constante preocupação de Suassuna, em um grupo de intelectuais, acerca do entendimento do Nordeste e, particularmente, do Sertão como o espaço cultural da “identidade brasileira”, merecedor de um olhar especial do cenário nacional. A arte e seu consumo eram vistos, principalmente pelo próprio Suassuna, como ferramenta de exposição de uma estética da vida brasileira e até universal. Ambos utilizaram essa constância e essa experiência conquistada pelo TEP, TPN, pelas memórias de sua infância e pelo Gráfico Amador em todas as suas obras por vir.

Durante quase três anos de existência do MCP, os feitos conquistados com o apoio da prefeitura foram significativos, o programa de alfabetização teorizado por Paulo Freire, membro do movimento e Secretário Estadual de Educação, teve grande alcance popular. Teatros, cinemas, rádios e shows foram utilizados com objetivos didáticos e como instrumento de movimentação popular, porém é nessa utilização da educação e da cultura em um sentido político que cria um verdadeiro cisma no movimento.

Dessa forma, Suassuna estava em contato com ambas as esferas sociais que foram transpostas para sua obra, a luta popular por reformas de base na cidade e por reforma agrária no campo, além de um cenário nacional cada vez mais intenso, politizado e bipolar. Sobre isso, Suassuna escreveu seis anos após sua saída do movimento para a Revista do Conselho Federal de Cultura (CFC), da qual era membro:

(...) Quando nos afirmamos a existência de uma Literatura popular brasileira, os críticos e teóricos de Esquerda na mesma hora batem palmas, juntando entusiasticamente suas vozes a nossa. Mas, a partir daí, não se conformam com as liberdades amplas de criação: querem, também, “purificar e expurgar”, limitando os interesses dos artistas e do Povo, de acordo com cartilhas e esquemas. (...) dirigida contra toda a tradição da Cultura mediterrânea, aquela mesma identifica por Mao Tse Tung com a “cultura burguesa”, numa interpretação abusiva e sem dúvidas tendenciosas. Primeiro, porque a cultura europeia, principalmente ibérica que foram uma raiz-tronco da Cultura brasileira, está povoada de elementos populares (SUASSUNA, 1969, p. 39-40).

Faz-se importante notar, nesse depoimento de Ariano, uma clara contradição que vai seguir toda sua carreira enquanto escritor armorial: uma forte preocupação com a identidade nacional e o entendimento de que a arte deveria proporcionar as respostas para o entendimento dessa questão. No entanto, a mesma arte deveria ser produzida de forma apolítica, apenas arte em si e para si, ou seja, um afastamento de qualquer “palanque ideológico”.

Apenas dois anos após o golpe, em 1966, com a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), a ditadura civil militar capturou para si a missão de escolher intelectuais “neutros” ou

antigos apoiadores do regime para criar uma série de discursos com o objetivo de legitimar a tomada do poder e sua permanência a partir da fabricação de uma identidade nacional. Ariano Suassuna foi escolhido entre um de seus fundadores. O discurso do Marechal Castelo Branco não poderia ser mais expositor dessa vontade:

Não estaria concluída a obra da Revolução no campo intelectual se, após trabalhos tão profícuos em benefício da educação, deixasse de se voltar para os problemas da cultura nacional. Representada pelo que através dos tempos se vai sedimentando nas bibliotecas, nos monumentos, nos museus, no teatro, no cinema e nas várias instituições culturais, é ela, naturalmente, nesse binômio educação e cultura, a parte mais tranquila e menos reivindicante. Poderia dizer que é a parte dos cabelos brancos, e, talvez, por isso, já segura do que fez e do que fará pelo Brasil. Cumpre, porém, dar-lhe, principalmente, condições de preservação, e, portanto, de sobrevivência e evolução. (MEC, 1976, p. 20 *apud* COSTA, 2010, p. 5-6).

Foi assim criado um projeto para patrocinar artistas e vários profissionais da cultura na fabricação de uma imagem do Brasil. Em sua imensa maioria, os profissionais escolhidos pelo Conselho Federal de Cultura, possuíam um perfil conservador ou reacionário que analisavam o passado como matéria bruta em sua procura por heróis brasileiros. Lentamente começou a ser montado, em um conjunto de retalhos, um passado glorioso ligado ao militarismo, patriarcalismo e respeito ao *status quo*. O movimento armorial e o Romance da Pedra do Reino de Suassuna existiram nesse vórtice, servindo de itinerário interessante para compreender a relação ambígua entre o campo do poder e parte do campo intelectual durante o período.

2.2 Ariano Suassuna e o Movimento Armarial: política cultural durante a Ditadura Civil Militar (1970- 1981).

De 1970 a meados de 1975 é considerada a “Fase Experimental” (SANTOS, 2009, p. 27). Essa fase ficou conhecida por três grandes inovações na vida do autor paraibano, a saber: a primeira é a materialização do Movimento Armarial, pela publicação do **Romance d’A Pedra do Reino**, o qual havia começado a ser rabiscado ainda em 1958 e que só foi publicado em 1971, tornou-se a obra magistral de todo o movimento armorial e pela posse de Suassuna como diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco.

Na noite de 18 de outubro de 1970, apenas seis anos após a implantação do regime civil militar, um concerto e uma exposição de pinturas, esculturas e gravuras foram apresentados na

Igreja São Pedro dos Clérigos, em Recife. Ao som de uma orquestra armorial⁴, a plateia escutava, pela primeira vez, um projeto ambicioso que buscava, e buscaria ao longo de anos, transfigurar o Brasil a partir das raízes populares “autênticas” da cultura brasileira e com isso fortalecer a “identidade cultural brasileira”, desenhada para integrar harmoniosamente a multiplicidade dentro da unidade.

Suassuna, então diretor, promoveu o evento de inauguração do Movimento Armorial, mostrando a clara aceitação e incentivo do poder público ao programa do movimento. Vale lembrar que também não foi apresentado nenhum documento inaugural⁵ e que Suassuna (1974) seu líder teórico escreveu quatro anos depois da inauguração o primeiro livro teórico **O Movimento Armorial**.

Entre 1972 e 1974, Suassuna semanalmente escreveu na coluna Almanaque Armorial do Nordeste, no extinto *Jornal da Semana*, em Recife (DIMITROV, 2006, p. 20). Seus textos foram compilados por Suassuna e editado pela Universidade Federal de Pernambuco em 1974, publicando o livro **O Movimento Armorial** como síntese geral da reflexão estética do movimento.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1974, p. 39)

Usando o incentivo do governo, o referido autor lidera a missão de procurar as raízes culturais brasileiras e a partir delas criar uma estética armorial, uma mistura entre as artes eruditas produzidas em partes selecionadas do mundo e da cultura popular. O autor enxergara na literatura de cordel e no universo dos cantadores, no cavalo, nos reis, a xilogravuras e a viola como a possibilidades de homogeneizar o Nordeste em um reino fabuloso, “o espírito mágico”.

É neste sentido que a estética armorial está profundamente ligada a uma reunião não necessária entre quatro fontes primordiais: a literatura oral e escrita popular e erudita, a temática regional, o “espírito mágico do romanceiro” e a apropriação de temas ou de fragmentos de obra de um artista por outro. **O Romance d’A Pedra do Reino**, através de sua releitura das tradições

⁴ Em nossa pesquisa conseguimos notar que a música vai ser dividida enquanto linguagem em duas formas, a Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial, ambas conseguem promover nomes importantes como Antônio José Madureira, Antônio Carlos Nóbrega, Guerra Peixe e Cussy de Almeida.

⁵ Nota-se que foi entregue um pequeno panfleto com o programa da exposição, um embrionário manifesto do que seria o movimento.

mediterrâneas medievais da história brasileira e da união entre literatura erudita e popular serve como bússola para a cosmovisão estética do movimento.

É no “espírito mágico do romanceiro” que se manifesta a identidade brasileira pensada pelo movimento, em sua vontade e capacidade em transfigurar momentaneamente a realidade, o espaço, a pobreza, a dor em aventura e alegria. Das festas religiosas, as festas profanas, no gosto, no vestuário, nos pequenos vidros e metais se tornam, pela pura imaginação, em ouro, diamantes e pedras preciosas dignas de serem cantadas.

(...) no Movimento Armorial, quando falávamos em "ouro", "prata" ou "pedras preciosas", estávamos fazendo referência era aos vidrilhos, lantejoulas e metais baratos que o Povo usa para enfeitar suas roupas principescas, nos "autos de guerreiros", por exemplo. Eu dizia que esses metais populares, apesar de baratos, eram mais valiosos do que os "verdadeiros" usados pelos ricos, porque continham uma quantidade maior de sonho humano. E dizia que Aluizio Braga, ao pintar seus quadros minúsculos, bordados esmaltados e cheios de joias que parecem reencontrar o espírito das "miniaturas" persas ou hindus, estava fazendo o mesmo que os atores de "autos de guerreiros" ou "caboclos de lança": criando motivos de sonho e abrindo portas de grandeza para nosso Povo. (SUASSUNA, 1974 p. 42)

A influência do “espírito do romanceiro” pode ser percebida no intitulo por Quaderna “estilo régio”, uma forma de escrita que utiliza um acontecimento e o transfigura em algo fantástico. É no folheto LV, intitulado **De Novo a Cavalgada**, quando Quaderna é questionado pelo corregedor sobre sua capacidade de contar os fatos e como eles se apresentam, ele discorre sobre como seu estilo régio ao contrário da visão “rasa” meramente descritiva está mais conectada a “profundidade” dos eventos:

(...) Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, arrastando por aquela estranha Estrada uma porção de velhos animais de Circo, famélicos e desdentados, numa tropa pobre e amontoada. Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário, de caráter epopeico! (SUASSUNA, 2014, p. 398-399).

Quando Suassuna (2012) escreve **Notas sobre o Romance Popular do Nordeste**, insere-se na problemática do “espírito do romanceiro”, definindo largamente seus critérios objetivos e subjetivos que melhor delimitam seu entendimento sobre a experiência estética. Começa discutindo a terminologia dessa forma de arte, entre “Romance Popular do Nordeste” ou “Literatura de Cordel”, preferindo o primeiro por ele representar melhor seu entendimento acerca das reminiscências da tradição ibérica-medieval ainda presentes na mentalidade popular.

Assim, a meu ver, a grande importância da Literatura popular, para o Brasil, está no fato de que ela constitui uma espécie de “tradição viva”, peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fonte para uma Literatura erudita realmente nossa. Uma literatura que não seja simplesmente uma imitação dos padrões, processos e movimentos esteticistas europeus.” (SUASSUNA, 2012, p. 251).

Dito isso, aprofunda-se sua perspectiva em criar uma oposição com a arte europeia do século XX, onde o exagero no esteticismo⁶ estaria sufocando a liberdade que a inovação que a literatura tanto necessita, criando uma geração de escritores frágeis, melancólicos e desesperados.

Enquanto isso, em contraste com eles, nós temos aqui, ao alcance da mão, essa inesgotável fonte do Romancero nordestino, um material extraordinário, intacto, que, ao mesmo tempo, nos torna fiéis ao nosso Povo singular, diferente, complexo, contraditório, e nos recoloca no fecundo caminho ibérico, mouro-negro, asiático e mediterrâneo do qual somos herdeiros. (SUASSUNA, 2012, p. 253).

É um postulado que orienta o artista armorial para uma ação: se apropriar do modo do Romancero em sua capacidade de transformar a pluralidade distinta e contraditória em unidade dinâmica harmônica.

Um ano depois, Suassuna foi nomeado para um cargo de confiança no Departamento de Extensão Cultural, da Universidade Federal de Pernambuco. Logo em seguida, foi colocado na posição privilegiada como chefe da Secretária Municipal de Educação e Cultura de Recife (SEC), podendo assim escolher e aprovar as propostas estéticas que fossem de seu gosto e assim criar um tipo de arte com uma visão acerca do Brasil e de seu povo.

É como idealizador e diretor do movimento que Suassuna explica o uso do termo armorial, antes um substantivo ligado aos brasões da nobreza medieval, que seria pelo movimento brasileiro transfigurado em um adjetivo que caracterizaria uma arte inspirada na heráldica nordestina ligada as raízes populares

A unidade nacional vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as escolas de futebol do Recife ou do Rio. (SUASSUNA, 1974, p. 41)

⁶ Desarmonia criada em uma preocupação demasiada com a forma em contraste com o conteúdo.

A transfiguração da heráldica, ligada principalmente aos brasões dos nobres, foi um dos mecanismos criados para distinguir os nobres e os não nobres, ou seja, símbolo de uma elite que reforça sua vontade de se manter enquanto tal transformado em um símbolo popular. A expressão das vestimentas da “civilização do couro” que se tornam armadura pela imaginação, dos escudos representados nas encenações dos cristãos e mouros, dos símbolos festivos e religiosos do maracatu e do ciclo joanino. Vê-se assim o Povo se apropriando de um elemento da cultura dita erudita e transfigurá-lo em algo místico, festivo, alegre e vivo.

O movimento armorial e Suassuna costumavam identificar três grandes raízes que combinadas formariam a estética brasileira: a arte rupestre com suas cores puras em pedra, a arte barroca ibérica e a arte popular, principalmente, dos romanceiros e dos cordelistas. Matérias brutas eram transfiguradas pelos artistas tencionando a universalidade.

(...) no espaço geográfico de um mesmo País, tempos reais os mais diversos: São Paulo vivendo um século XX desenvolvido; o Sertão nordestino ainda vivendo os últimos restos feudais da “civilização do couro”; e os indígenas do Planalto Central vivendo um estágio de civilização florestar (SUASSUNA, 2012, p. 249)

Segundo a tese de Ortiz (2006), o regime civil militar incentivou a retomada de um grupo de intelectuais nordestinos, visto que se interessava em legitimar sua permanência no poder enquanto uma continuidade histórica de um longo processo identitário. Nesse sentido, a identidade brasileira fora fabricada. Isso deveria ser entendido, antes de qualquer particularidade, como um complexo conjunto de características identitárias que deveriam relembrar a todos a estética da vida genuinamente brasileira. Os militares, seguindo uma longa mentalidade do *campo* intelectual brasileiro, elegem dois enormes símbolos brasileiros: o mito da mestiçagem e a democracia racial.

O Brasil real seria um país onde três raças, em um processo histórico, haviam misturado credo, crenças e valores de uma forma razoavelmente harmoniosa, um processo sem grandes interrupções e que seria a grande raiz popular brasileira. A soma de partes diferentes, que faz um uno indivisível, ligado a uma forte conexão ao conceito de tradição, ou seja, o verdadeiro Brasil, estaria na preservação de um conjunto de práticas, dizeres e bens materiais que deveriam ser preservados.

Um país que conseguiu unir, ao longe de nossa história, a diversidade em unidade, camuflando, quase como um passe de mágicas, as imensas contradições a partir de um sentimentalismo difuso e de um patriarcalismo dominante. A sociedade brasileira poderia ter mudado, porém suas “raízes” garantiram a permanência de nossa identidade.

O movimento estético armorial conseguiu de forma ímpar reunir para si vários artistas representantes de quase todas as formas de expressão, como de poetas, músicos, cantadores, teatrólogos, pintores, escritores e ceramistas, tendo como principal expositor e teórico o paraibano Ariano Suassuna. Posto isso, destacamos que Freyre (1975) deu uma declaração de que Suassuna e Brennard seriam seguidores do movimento tradicionalista regionalista começado por ele na década de 20.

É necessário explicar que Suassuna, sempre que pode, buscou demonstrar que o Movimento Armorial não deveria ser confundido com o Movimento Tradicionalista, visto que o primeiro se preocupava mais com uma análise poética do Brasil e o segundo com a questão sociológica.

Contudo sem conseguir criar raízes, a imensa maioria desses projetos se provam insuficientes, como no caso da escultura, do balé e do cinema. Todavia, no caso da arquitetura armorial, traço de particular interesse para Suassuna (2008b), nos parece interessante enquanto espaço de reflexão sobre o entendimento da experiência estética.

Suassuna rejeitava o padrão moderno de eficiência cartesiano, acreditando ligar-se demais a um pensamento utilitário burguês, preferindo o padrão mouro e medieval ibérico, com forte presença de cores. Nesse padrão, a estrutura não fosse completamente necessária para o firmamento da obra, mas que existissem construções apenas para dar uma sensação de tremenda profundidade e grandiosidade, porém harmonizada com o todo.

A questão utilitária na arquitetura nos parece interessante em sua forma de dualidade: por um lado o gosto burguês, frio, cartesiano, calculista, sem desperdícios, procurando maximizar a eficiência e diminuir os custos, e do outro o gosto de Suassuna, o qual acreditava que o Brasil deveria seguir a mistura dos gostos das raças brasileiras, focado no sublime, na profundidade, no sentimental, no caloroso, na vida e na arte criada não unicamente para ser eficiente, mas para ser Belo.

Em suma, deveríamos fazer o contrário de tudo que anda por aí com o nome de “moderno” ou de “funcional” e que resulta simplesmente, da falta de imaginação criadora, da mania de imitação do que vem de fora, da falta de coragem para lutar contra as ideias estabelecidas (SUASSUNA, 1974, p. 33).

A reflexão sobre a arquitetura apesar de longa é importante para esclarecer as características definidoras do movimento armorial, uma distinção clara entre o mundo moderno metódico, capitalista e “funcional” com o mundo mágico, verdadeiro, harmonioso desejado

pelo armorialismo. Para Suassuna, essa diretriz de pensamento deveria ser importada para todas as artes, combinada com a experiência cotidiana dos sujeitos, criando assim uma estética de vida.

A revolução sobre a experiência estética deveria ser tamanha, pois Suassuna, em 1973, escreveu sobre as características do verdadeiro quadro armorial durante a primeira exposição de Geber Accioly, definindo que a pintura armorialista deveria existir como alternativa original da tradição criada com a pintura renascentista, não aceitando nem mesmo a noção de perspectiva e proporção.

(...) diferentemente da acusação que nos fazem, somos perfeitamente capazes de definir as características da Pintura Armorial. São as seguintes: parentesco com o espírito mágico e poético do Romanceiro e das xilogravuras populares do Nordeste; ausência de perspectiva, profundidade e relevo apenas indicados; uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas; desenho tosco e popular, quase sempre contornado, como herança da Pintura popular; semelhança com brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos; parentesco com o espírito da Cerâmica e da Tapeçaria (SUASSUNA, 1974, p. 17).

A estreia da Orquestra Romançal Brasileira, no Teatro Santa Isabel, marca o dia de 18 de dezembro de 1975 como o início de uma nova etapa do movimento, intitulada de Romançal (1975-1995) em homenagem a cultura dos romances populares brasileiros, cuja estrutura narrativa preserva a residualidade de uma Europa medieval cristã. Sobre o termo romançal, Suassuna é categórico:

“romance” designa, em primeiro lugar, este amálgama de dialetos do baixo-latim, língua popular que foi a origem das línguas românicas; é também o termo utilizado, por extensão, para as poesias orais cantadas “em romance”, em oposição à cultura letrada, escrita em latim... O termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa, concorrendo com o termo “novela”. Enfim, “romance” remete para o imenso romanceiro popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas (...) Mas o feixe de acepções seria incompleto e demasiadamente europeu para ser brasileiro, se não se acrescentasse uma reminiscência do termo romani, designando a língua falada pelos ciganos da Europa Ocidental, que conserva, sob aspectos diversos, um fundo oriundo da Índia. Os ciganos foram, de fato, para Suassuna como para Garcia Lorca, os principais responsáveis pela recriação e renovação do romanceiro medieval, que souberam reinterpretar no século XX, reintroduzindo nele o elemento popular apagado pelo tempo se não totalmente desaparecido (Santos, 1999, p.31).

Um período do movimento que se caracterizara pelo incremento de outras artes, criando assim com o incentivo do município, o Bale Popular de Recife, a publicação do quadrinho de Jô Oliveira, intitulado de **d'A Guerra do Reino** baseado no **Romance d'A Pedra do Reino** e a estreia do espetáculo “Bandeira do Divino”, escrita e dirigida pelo teatrólogo Antônio Carlos Nóbrega.

Contudo se o balé, a pintura, a arquitetura e os quadrinhos conseguiram tanto sucesso com o público, a gravura, por outro lado, conseguiu um parcial sucesso e uma grande continuidade, estando em conjunto com a literatura e a música entre as linguagens mais bem-sucedidas do movimento, liderada pelo talentoso Gilvan Samico, referência na arte brasileira contemporânea que cedia suas obras para exposições armoriais todo ano. Um colossal acervo que Samico constantemente buscou a transfiguração do real, meramente o cotidiano rural em algo fantástico e do saber popular nordestino em erudito.

Todavia, entre todas as manifestações artísticas do movimento armorial nenhuma alcançou voos tão altos quando a literatura. Sucesso de crítica e de público, a escrita armorial também buscou se encaixar nessa estética da vida, fazendo uso da “fórmula do almanaque” (SANTOS, 2008, p. 257), ou seja, da necessidade de utilização de que todo texto deve se relacionar com uma vasta galeria de outros textos sem a necessidade de citá-los.

A produção e o texto armorial se dedicariam a intertextualidade, texto parecido com um conjunto de retalhos, um mosaico bizantino, cuidadosamente tecido. Nele, com cada retalho, em sua variada cor, se integrasse a um todo, fazendo o leitor entrar em um universo mítico intimamente ligado a uma memória coletiva. O maior marco do movimento Armorial foi **O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. Publicada sua primeira parte em 1971, firmou-se concretamente como uma prova dessa prática.

Logo, existe, no movimento armorial, uma supervalorização de três dimensões, a saber: costumes tradicionais, unidade nacional e a teoria da mestiçagem. Essas dimensões foram classificadas como o verdadeiro núcleo denso da identidade nacional, que necessitava ser protegido em nome da soberania nacional. Suassuna identificou, nas diferentes representações modernistas, na cultura de massa e no imperialismo, uma ameaça “silenciosa”.

Dessa forma, a experiência estética armorial deveria positivar a identidade nacional através da valorização de certos aspectos ainda vivos na cultura popular. Logo, os brasileiros deveriam, segundo o movimento liderado por Suassuna, ser representados como um profundo almanaque de cores, raças e sentidos, onde as contradições não servem para rasgar a pintura,

mas realçar que em sua variedade existe uma unidade de sentido e ordem. A forma, o gosto, a disposição para o gosto, o entendimento sobre o que é Arte, visa um projeto político cultural.

Em seu mundo literário, Suassuna desenha seu protagonista como um sujeito definido desde sua mais tenra idade por uma contradição que o esmaga. Por um lado, ele sonha em ser rei de todo o sertão do Cariri e viver a vida entre batalhas e belas dama, porém além de ser péssimo cavaleiro, sua covardia só é superada pela sua péssima pontaria. Enquanto envelhece, Quaderna descobre para seu terror e fascínio acerca do destino trágico de todos seus parentes que perseguiram seus sonhos de realeza. Em uma mistura de pânico e de amor pela fantasia, encontra, na criação de um castelo literário e na possível premiação como gênio da raça humana, uma rota segura para suas ambições de se tornar o rei Quaderna, o decifrador.

É no riso e no canto que Quaderna encontra refúgio para a fatalidade da condição humana. Ele aprende desde criança com sua Tia Filipa e com João Melchíades, nas rodas das conversas, a amar os contos populares⁷, repletos de cavaleiros, belas damas, monstros e grandes conquistas. Lentamente, o protagonista começa a criar um entendimento sobre o ser, o espaço e sobre o tempo como uma experiência mística, popular e transcendental.

É no folheto XII, **O Reino da Poesia**, que, pela primeira vez, Quaderna discute longamente sobre sua influência do cordelista popular, fazendo questão de situar que uma de suas maiores influências literárias foi um cordelista que fora um militar, criando assim uma continuidade do ser brasileiro-Quaderna e a Guerra de Canudos.

De fato, ao longo de toda a obra existe essa profunda preocupação em situar a história brasileira enquanto uma continuidade progressiva, começando pelo protagonista que fatalmente faz parte de um destino manifestado pela providência ao momento que nasceu descendente da realeza de Pedra do Reino e impulsionado, pelo seu sangue, a recriá-la.

Aí, à medida que eu ia crescendo, essas ideias iam cada vez mais se enraizando no meu sangue. Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros folhetos e romances que me eram ensinados por Tia Filipa, por meu padrinho-de-crisma João Melchíades Ferreira e pela velha Maria Galdina, uma velha meio despilotada do juízo, que nos frequentava. João Melchíades era um cantador conhecido em todo o Sertão. Para assinar seus folhetos, adotava o orgulhoso cognome de “O Cantador da Borborema”, em homenagem à serra sagrada da Paraíba. Tinha sido Soldado na “Guerra de Canudos”, em 1897, lutando sob as ordens do então Tenente-Coronel Dantas Barreto (SUASSUNA, 2014, p. 89)

⁷ A influência dos cordéis na literatura de Suassuna será mais extensivamente trabalho no capítulo três a qual discutiremos a Morte Caetana.

Mesmo que Quaderna esteja, em toda a obra, preso em um tempo e espaço fechado respectivamente no Sertão entre 16 de junho de 1897 até 1937, entendemos que a obra transcende o tempo que o autor levou para produzi-la: 1958 até 1980. Os inquéritos que Quaderna sofreu pelo estado, a necessidade por fugir da Moça Caetana, a vontade de escrever sua obra magistral, foram as situações necessárias para Suassuna desenvolver sua crítica ao poder do estado, a função da igreja, a fatalidade da condição humana, o endurecimento da ditadura militar, entre outras coisas. Segundo Idellete:

Os 30 anos que separam Quaderna de Suassuna – Quaderna nasceu a 16 de junho de 1897, Suassuna a 16 de junho de 1927 – sugere uma atualização possível do romance, uma leitura décalée, estabelecendo um paralelismo entre situações históricas parecidas e separadas por 30 anos. O que Quaderna observa e declara em 1938, com esse inquérito, essas discussões sobre o poder, o papel da Igreja e do Exército poderia ser atualizado e datado de 1968, num ano de crise, de endurecimento severo do regime militar instalado em 1964, que evoca *mutatis mutandis* os anos de 1937-1938, com a proclamação do Estado Novo (SANTOS, 2009. p. 87)

Podemos ver a ressonância desse desejo a partir do folheto XXVII, **A Academia e o Gênio Brasileiro Desconhecido**. Passa a ser uma preocupação constante em toda obra produzir um diálogo sobre o que seria o gênio da raça brasileira e quais características deveria ter tamanho escritor para ganhar esse título.

Quaderna convida seus dois grandes mestres e concorrentes Samuel e Clemente para criarem juntos a Academia dos Emparedados do Sertão da Paraíba, nomenclatura clara ao se situar com a margem do campo intelectual dominante. Diante disso, todos os reclusos dos interesses da capital, por diversos motivos, passam a fazer caminhadas para discutir sobre o tema em sua consideração mais importante de todos: o que é necessário ter para ser o gênio último da raça brasileira e como seria sua obra magistral. É importante mencionar que cada mestre de Quaderna serviu para Suassuna materializar um espectro ideológico do Brasil no século XX, um ligado ao conservadorismo da direita e outro ao socialismo da esquerda

É nesse espírito que Suassuna, enquanto porta voz do movimento, em uma entrevista para os **Cadernos da Literatura Brasileira** (2000), uma revista completamente dedicada a ele e sua obra, afirma se preocupar com as dicotomias ligadas a história brasileira, porém a qual apresentaria em Quaderna e seus diálogos com seus dois grandes mestres Samuel e Clemente como solução quase que dialética ontológica para o entendimento do verdadeiro ser brasileiro.

Clemente, primeiro tutor formal de Quaderna, era um homem alto, negro, leitor dos sergipanos Tobias Barreto e Silvio Romero, anticlerical e admirador de Zumbi dos Palmares e casado com uma mulher albina, sociólogo e filósofo criador da Filosofia do Penetral, acreditava que o verdadeiro núcleo da sociedade brasileira, a cultura negra e tapuia, elegeria um chefe revolucionário para uma revolução violenta, degolando os senhores da terra, tomando os meios de produção e libertando de valores morais burgueses.

Samuel, nascido na Zona da Mata, branco e romântico, acredita que a alma do povo brasileiro está em sua tradição ibérica cavaleiresca, sonha com uma revolução liderada por um príncipe que banhe de sangue em um fogo purificador, reconduzindo o país a uma vida monárquica e conservadora. Nota-se que, em ambas as partes, mesmo com as suas divergências, a violência, uma forma de sebastianismo, é notada como motor transformador da sociedade. Quaderna descreve-se como um eixo sintético dessas duas camadas de pensamento. “Desse modo, entre Samuel e Clemente, eu ocupo em tudo uma posição intermediária. Moreno, de sobrancelhas negras e cerradas, com uma cara que parece talhada em pedra ou madeira, a foice, enxó e machado”. (SUASSUNA, 2014, p. 172).

Quaderna se faz na quase síntese entre os dois. Nascido e crescido no sertão, mestiço, sente um verdadeiro pânico frente aos extremos, esquerda ou direita, prefere a harmonia continuada e que se possível toda a violência fosse deixada apenas na literatura, reino mágico no qual ninguém se machuca. Nela há uma revolta sem revolta, pacífica e agradável para os grupos hegemônicos. Sujeitos claramente opostos em absolutamente tudo viviam em “conflitos” meramente ideológicos, porém sempre juntos, e de uma forma particularmente curiosa, se tornaram amigos que se defendiam em caso de extrema necessidade.

O gênio da raça, o qual Quaderna procurava se tornar, precisava ter esse espírito da capacidade de harmonizar os dois mundos e ainda de criar uma síntese deles. Isso não significava meramente escolher, mas a partir da superação absorver as características valiosas de cada um e acrescentar as práticas e dizeres sertanejos para assim superar essa dualidade e formar um novo caminho.

(...) O gênio de uma raça era a pessoa que condensava em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País. Aquilo tocou fogo em meu sangue imediatamente, porque fora assim que eu me sentira naquele dia, na Pedra do Reino- como o Rei e a encarnação viva do Brasil (SUASSUNA, 2014, p. 187).

Quaderna era castanho e de origem aristocrata que se posiciona como símbolo em todos os níveis da identidade sertaneja. Constantemente lembrado como ofensa pelos seus mestres, o protagonista considerava um valor sua cor e seus traços, visto como mestiçagem, não meramente enquanto mistura biológica, mas como fenômeno histórico e sociológico. Isso seria o que existiria de mais puramente brasileiro. Temos aqui reforçado por Quaderna e pelo sertão de Suassuna um mito da mestiçagem, da democracia racial e a unidade brasileira em constante conflito com o mundo burguês. Uma função social de legitimação das diferenças sociais que tenderiam a perpetuação sem revolta dessas mesmas distinções.

Nota-se que Quaderna, (SUASSUNA, 2014, p. 44), se refere constantemente as suas principais influências, buscando colocar sua produção como uma continuidade do desenvolvimento progressivo da cultura brasileira, constituindo como matéria essencial as leituras de Euclides da Cunha, Silvio Romero, Tobias Barreto, Arthur Orlando, Martins Júnior e José de Alencar.

(...) tudo se passa como se os intelectuais brasileiros fossem os decifradores do Ser nacional, eles se ocupariam, como os filósofos, do reino da qualidade, caberia aos administradores, uma vez assegurada a plenitude da cultura brasileira, realizá-la concretamente. O Estado manipula a categoria da memória nacional no interior de um quadro de racionalização da sociedade. Esta memória lhe possibilita, por um lado, estabelecer uma ponte entre o presente e o passado, o que legitima a história de um Brasil sem rupturas nem violência. Por outro, ela se impõe como memória coletiva, isto é, como mito unificador do Ser e da sociedade brasileira. (ORTIZ, 2001, p. 124)

Essa preocupação em eleger a história como um espaço de continuidade de valores está presente desde os primeiros escritos dos romancistas do século XVIII⁸, fazendo emergir uma dupla ótica. A primeira refere-se ao ser brasileiro que está intimamente ligado a um passado e a segunda aos expositores desse ser seriam uma camada seletiva de artistas.

É em uma dessas conversas com seus dois mentores que Quaderna chega à conclusão de que apenas um escritor poderia ser o gênio da raça brasileira:

- Saiba então! - Falou Samuel. - Em 1915, na obra genial que é Talcos e Avelórios, Carlos Dias Fernandes declara que “os livros são condensações psíquicas das nacionalidades a que pertencem”. Além disso, o insigne escritor- Português e, portanto, Brasileiro- que foi Mendes Leal Júnior, escreveu, em 1844, que, “na majestade do seu poder”, o Poeta é mais poderoso e importante do que os Reis”, acrescentando que estes seriam, apenas, Reis dos povos, enquanto o

⁸ Nota-se aqui a grandiosa obra de Jose de Alencar, **O sertanejo**, já levemente discutida anteriormente que já trazia consigo uma preocupação em formular o ser ontológico sertanejo.

Poeta é, ao mesmo tempo, “Rei do engenho, Rei da arte e Rei das multidões! (SUASSUNA, 2014, p. 189-190).

Mosaico interessado, Suassuna escolhe como expositores de seu sertão apenas intelectuais ligados de alguma forma ao passado nacional, escolhendo negar outras influências literária e filosófica que moldaram sua percepção de realidade acerca do espaço, do tempo e do homem. Dentre elas podemos citar: Fiódor Dostoiévski, Liev Tolstói, Aristóteles e Henri Bergson.

Suassuna como intelectual, em vários artigos publicados pelo **Diário de Pernambuco**, escreveu, principalmente, na primeira década do regime militar, sua declarada aproximação com o exército, considerado por ele a única instituição organizada o suficiente para proteger o Brasil das forças imperialistas.

Sei que afirmando e reafirmando a importância que dou as forças armadas no campo da política brasileira, incorro nas iras, ou, nos melhores casos, no desagrado daqueles que vêm no exército brasileiro como uma espécie de “expressão do mal”(…) O motivo principal de eu, em princípio, dar meu apoio aos Soldados é que, não tendo partido, meu partido é o Brasil- e o único Partido que eu vejo com organização e força suficiente para comandar o nosso processo de emancipação é a Força Armada brasileira. Atualmente- é muito fácil, para quem tem olhos para ver, descobrir quem está, de fato, por trás dessa campanha que se generaliza contra as Forças Armadas do Brasil: são os Estados Unidos com o presidente Carter à frente, a Burguesia paulista e os órgãos de comunicação colocados nas mãos ou a serviço dessas duas forças poderosas e, por isso mesmo tão poderosos também que constituem hoje um quarto Poder, talvez tão forte quanto o Executivo e certamente mais forte do que o Legislativo e o Judiciário(SUASSUNA, 1977a. p.13).

Durante o ano de 1976, em seu discurso, o presidente Geisel apontou que:

A política nacional de cultura se desenvolve amplamente ao longo dos diferentes Estados que compõem a Federação. Neste sentido, procura ser sensível aos apelos locais, articulando-se mesmo com os vários órgãos de cultura em funcionamento nas Unidades Federativas. Ainda uma vez fiel ao próprio caráter cultural do país, a identidade nacional é alcançada através da mobilização consciente da diversidade regional. (BRASIL, 1976, p. 36)

Na segunda metade da década de 70, Suassuna reforça seu apoio às Forças Armadas e sua entrada na vida política nacional

(…) foi e está sendo a tentativa de levar adiante o processo revolucionário brasileiro iniciado em 1930, o qual, a meu ver, só terá

êxito se for a consumação e o aprofundamento do projeto nacionalista e social que o melhor contingente das nossas Forças Armadas vem tentando levantar adiante, principalmente a partir do tenentismo (SUASSUNA, 1977b, p. 11).

Fica claro, portanto, uma consonância entre as vontades de uma parte considerável dos militares e o apoio de Suassuna, principalmente, acerca do projeto político cultural. Nota-se também uma procura por uma continuidade histórica no Brasil. O regime político buscava ser representado como a materialização de um longo processo que a população e as instituições sociais brasileiras vieram caminhando, do patriarcalismo senhorial ao movimento tenentista, ao período varguista até a ditadura civil militar.

Em face desse elemento de apoio ao “movimento de 64”, Ariano mantém um espírito crítico aos “excessos” do regime, particularmente denunciando as perseguições, torturas e assassinatos ocorridos nos porões da ditadura civil militar. Em seu **Romance d’A Pedra do Reino**, o protagonista Quaderna relata vários crimes ocorridos em Taperoá por volta dos anos trinta:

Foi aí que apareceu o terceiro crime: um padre moço, recentemente ordenado, e que fora enviado pelo Bispo para ajudar o Padre Renato, apareceu morto, enforcado, todo mutilado e com os olhos vazados a ponta de faca. Aí, juntaram-se boatos espalhados pelas duas alas. Uns diziam que a morte do padre fora cometida pelos comunistas, em sua campanha de ódio contra a religião, considerada por eles como “ópio do Povo”; outros, que tinham sido os integralistas, que odiavam os padres moços que trabalhavam com o velho Padre Renato e que, segundo eles, “faziam o jogo dos comunistas” (SUASSUNA, 2014, p. 327).

Situar o tempo da narrativa em 1938, entre outros motivos, foi uma das formas de Ariano Suassuna desenvolver uma crítica à violência do regime e fugir da censura. Ao situar o assassinato do jovem padre no período varguista, consegue expor a trágica morte do padre Henrique, evento esse que ocorreu trinta anos depois do tempo relatado por Quaderna. Suassuna parece colocar, sob um véu literário, sua profunda crítica a desvalorização da vida humana ocorrida nos porões da ditadura, ação essa que, segundo ele, não seria reflexo da vontade popular.

Contudo, em uma relação ambígua, Suassuna reafirma sobre um olhar crítico o protagonismo do exército e da igreja em seu romance. É no folheto LXXIX, **O Emissário do Cordão Encarnado**, que podemos ver uma discussão entre dois personagens: Arésio Garcia-Barreto e Adalberto Coura. Ambos eram filhos da aristocracia rural, um individualista e outro

socialista romântico. Em um momento de raiva, Arésio expõe um ensaio para uma nova teoria do poder.

(...) Por exemplo: seus amigos são incapazes de ver que o Exército e a Igreja são, na América Latina, os únicos Partidos organizados, disciplinados e verdadeiramente existentes. São incapazes de ver que a hostilidade com que eles tratam esses dois Partidos é uma estupidez, que só favorece os nossos inimigos de fora. Sim, porque enquanto nós nos dilaceramos aqui em divisões estereis, eles vão entrando, corrompendo, furtando e se apossando à vontade de tudo o que desejam. A união da América Latina tem que se fazer através dos nossos Exércitos, e para isso, temos que forjar um pensamento novo, uma nova Teoria do Poder, original, resultante de nossas qualidades e defeitos, das nossas peculiaridades e singularidades. Mas ficam papagueando as ideias feitas que nos vêm de fora. O liberalismo é uma delas (...) Os gringos sabem, muito bem, que se aparecer um verdadeiro Solado, que reúna as qualidades do Caudilho e do Rei, nós levantaremos a cabeça. (SUASSUNA, 2014, p. 635)

Arésio não é muito preciso quanto à formulação dessa nova Teoria do Poder, porém, cria um interessante ensaio sobre uma nova teoria da política no Brasil. Elege a separação em duas esferas de conflito, ambas escolhidas por sua ligação a valores culturais: os latinos e os gringos. Elege o exército e a igreja como as únicas instituições capazes de garantir a proteção do interesse nacional, criticando fortemente a esquerda brasileira por imaginar uma dicotomia entre os senhores de terra e seus trabalhadores, julgando-a uma das responsáveis pelo separatismo que rasga o país facilitando a entrada da “besta loura” que com suas multinacionais estariam sangrando a cultura brasileira.

Liderado pelo Brasil, depois gradualmente toda a América Latina formaria um país único, unindo todos os exércitos sobre a liderança carismática de um líder que reuniria em si as qualidades e defeitos do que formaria a identidade brasileira. Em um momento crucial, Arésio vocifera que os gringos, com medo dessa união e da perda material que ela causaria a seus negócios por séculos, criam propagandas para nos separar em ideias estereis e conflitos que apenas limitam nossa potencialidade como guia de um continente.

Existe aqui uma vontade por uma nova Teoria do Poder, uma não ligada a igualdade totalitária do socialismo ou do utilitarismo do capitalismo, mas uma que respondesse melhor a identidade latina, a seu estilo de vida rural, a sua pluralidade cultural, a seu passado, a sua memória, suas práticas religiosas e seus costumes/tradições. Com isso uniria todos os latinos em um gigantesco bloco cultural que possuiria um inimigo em comum e tradições semelhantes.

Se por um lado existe a necessidade pelas elites locais ao estado centralizador da Ditadura Civil Militar frente a um temerário processo revolucionário de ruptura que o

socialismo em plena Guerra Fria representava, por outro lado, a reflexão armorial acaba também por entrar em choque com os desejos do regime, principalmente acerca da sua modernidade e o avanço da entrada de multinacionais.

Os filhos da elite econômica do “coração do Nordeste”, como Suassuna descreveu os estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, enquanto espaços rurais e místicos, eram sempre críticos à nova estética de vida proposto pela burguesia e em grande parte pela ditadura civil militar, discurso completamente aceito, visto que mesmo em sua crítica existia a docilidade de uma aceitação do status quo.

Absorva-se a teoria da mestiçagem, porém agora coloca como nova diretriz a massificação da cultura, principalmente o consumo do estilo norte americano de se viver. É nesse contexto que a arte do movimento armorial diminui drasticamente sua importância para o projeto político cultural da Ditadura Civil Militar.

O regime então passa a se preocupar com um bem de consumo apreciável as camadas mais populares, mais próxima de sua linguagem e de sua realidade, preferindo agora uma massificação da cultura: o uso cada vez mais extenso de tecnologias, principalmente a televisão e o cinema.

Após a saída de Geisel e a entrada de Figueiredo e suas medidas impopulares para paralisar a crise econômica, as declarações de Suassuna em defesa do regime vão minguando e as críticas ganham uma curva de crescimento vertiginoso, revelando não apenas uma crise econômica, mas uma crise política.

(...) o grande argumento do Governo durante quinze anos- argumento no qual confesso envergonhado, que, por um entendimento errado do orgulho nacional, fui sensível durante certo tempo- era que, (...) o Movimento de 1964 tinha feito crescer a produção nacional, contido a inflação e aumentado as divisas do Brasil. (...) Agora, a fome está aí, o desemprego também, a soberania nacional está sendo diariamente atingida (...) e, pior de tudo, a identidade cultural do Brasil está se desagregando a olhos vistos. (...) A Rússia comunista é uma prisão, o mundo capitalista ocidental é um bordel. O Brasil está pretendendo ser, ao que parece, um misto de prisão e bordel, ainda por cima de propriedade estrangeira. (SUASSUNA, 1979, p.11)

No ano de 1979, momento em que a ditadura civil militar já entregava evidentes sinais de desgaste, Suassuna aumentava seu tom de crítica. Em seus diversos textos, o autor buscava então explicar a seus leitores os motivos iniciais de sua crítica simpatia ao “movimento de 64”, expondo as razões que o teriam enganado em pobres ilusões:

Durante muito tempo acreditei- santa ingenuidade- que, tentando nós, por nossa parte, fortalecer a Cultura brasileira através de uma Arte e uma Literatura realmente nacionais, os nossos dirigentes, que nos aplaudiram, poderiam tirar conclusões semelhantes e adota-las no campo político. Foi por isso que, entre outras coisas, criei o Movimento Armorial. Descobri depois, amargamente, que o Governo alijava sistemática de dentro de si, como indesejáveis, todos os políticos e militares nacionalistas, não se dando mais nem sequer o trabalho de acusá-los de comunistas: eram expulsos por serem patriotas mesmos. E descobri também que ninguém se incomodava absolutamente que nós escrevêssemos nossos livros, pintássemos nossos quadros ou compuséssemos nossas músicas na linha brasileiras. Os meios de comunicação de massa, dominados pelo capital estrangeiro, destruíram com eficácia tudo o que construímos penosamente. (...) Foi quando me convenci disso que as escamas caíram dos olhos e mudei para a posição em que hoje me encontro, numa decisão tomada bem a minha maneira moderada e ponderada, mas que, por isso mesmo, é firme e segura

Nos desabafos de Ariano, expressos em seu romance e em vários artigos para jornais ao longo dos anos 70, são possíveis notar os diferentes dilemas de um escritor complexo preso em uma realidade tensa: sua defesa constante da teoria da mestiçagem, associada a preservação dos elementos populares, religiosos e rurais da sociedade brasileira; simultaneamente. Diante desse contexto, o referido escritor reconhece que nessa mesma sociedade em que defende existe sobre uma base exploradora e injusta de uma classe sobre a outra, defendendo a necessidade de uma radical transformação, contudo, sem isso desintegrar os diversos elementos que preservariam o que garantiriam a unidade a diferentes povos. Soberania e independência, cultura erudita e popular, história e memória, segurança nacional e revolução são conceitos que Suassuna de forma constante articula ao ponto de imaginar e pavimentar um projeto social alternativo para seu povo e sua nação.

Assim, em sua vida e diversas obras, Ariano Vilar Suassuna, participante do “jogo” do campo literário, influenciado pelo campo do poder em suas diversas fases, combateu diversas vezes o imperialismo cultural ocidental, sem perder de vista a força da cultura popular, transfigurando-a em arte erudita, contribuindo para os diferentes debates que marcaram fortemente a segunda metade do século XX no Brasil. Trata-se, para o autor paraibano, de romper com a cultura moderna atualmente em curso, mas isto não pode significar ignorar a modernidade, mas sim reavaliar conscientemente as particularidades formadoras de identidade, visando evitar a perda do que nos tornaria únicos.

Diferente do que foi analisado por uma parcela considerável dos intelectuais brasileiros, Ariano Vilar Suassuna, em seu **Romance d’A Pedra do Reino**, positivara a história de resistência do povo brasileiro durante a ditadura civil militar, denunciando a violência estatal e

sacralizando diversos episódios em que a população mais pobre se rebelou contra a situação de miséria e opressão. Reelaborando a história nacional e mundial sobre o olhar do catolicismo sertanejo do neopícaro Quaderna, o escritor paraibano construiria seu projeto pessoal para o Brasil.

3 A RELIGIÃO CATÓLICO-SERTANEJA: REMINISCÊNCIAS MEDIEVAIS NA LITERATURA DE ARIANO SUASSUNA.

Ariano Suassuna, ocupante da cadeira trinta e dois da Academia Brasileira de Letras, em seu discurso de posse, já no período de redemocratização do país, em 1989, iniciou sua exposição apresentando uma das representações criadas por Machado de Assis, sobre a identidade do povo brasileiro:

Um dia, lendo Alfredo Bosi, encontrei uma distinção feita por Machado de Assis e que é indispensável para se entender o processo histórico brasileiro. Ele critica atos do nosso mau Governo e coisas da nossa má Política. Mostra-se ácido e amargo com uns e outras e depois explica: “Não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu País. O ‘país real’, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas o ‘país oficial’, esse é caricato e burlesco (SUASSUNA, 2015, p. 54).

Machado de Assis promoveu uma distinção entre duas representações para a identidade nacional, o Brasil Oficial e o Brasil Real. Suassuna absorve e transforma a visão machadiana, mantendo a visão dicotômica, porém inserindo novas questões de classe social, gênero e cor. O escritor em estudo identifica o Brasil Oficial como as classes brancas privilegiadas e o Brasil real como o povo representado pelos negros, mestiços e ameríndios, os destituídos. Essa condição de exclusão, de exploração de um grupo sobre o outro, conforme Ariano, caminharia junto com o próprio processo de formação nacional, marcado pela violência do Brasil Oficial contra as tentativas de resistência do Real.

Segundo sua divisão, Ariano confessa ser um descendente do Brasil Oficial, filho da aristocracia rural, leitor assíduo de literatura erudita, porém se considera um ativista da causa do Brasil Real. Não faz assim uma arte popular, mas uma literatura erudita com base popular. Continuando seu discurso de posse, Ariano anuncia:

Não importa: a roupa e as alpercatas que uso em meu dia-a-dia são apenas uma indicação do meu desejo de identificar meu trabalho de escritor com aquilo que Machado de Assis chamava o Brasil real e que, para mim, é aquele que habita as favelas urbanas e os arraiais do campo. Voltarei depois a este assunto, de tal modo é ele importante na minha visão do mundo e, em particular na do nosso país, a esta altura submetido a um processo de falsificação, de entrega e vulgarização que, a meu ver, é a impostura mais triste, a traição mais feia que já se tramou contra ele (SUASSUNA, 2015, p. 55).

Existe em sua fala um duplo movimento, apresentando um perigo e sua solução: confessa o medo que sente da violência silenciosa apresentada ao mundo pelo imperialismo cultural, ao tempo que apresenta de imediato sua solução, a “cultura popular” e seu imenso histórico de resistência. Suassuna continua seu discurso reforçando a dicotomia de uma forma peculiar, nas palavras do escritor: “lembro a cada instante que, se o Brasil oficial é dos brancos, do presidente e de seus ministros, o Brasil real é o de Antônio Conselheiro e Mocinha de Passira”. (SUASSUNA, 2005). Reascende a tensão dialética, inserindo a história da Guerra de Canudos como exemplo modelar dela.

Segundo Dimitrov (2006, p. 15), em sua dissertação **O Brasil dos espertos: Uma análise social de Ariano Suassuna como criador e criatura**, orientado em sua pesquisa por Lília Moritz Schwarcz, a distinção entre o Brasil Real e o Brasil Oficial é crucial para compreender como Ariano Suassuna qualifica o mundo a partir de uma divisão dicotômica da realidade

O autor ressalta que toda a narrativa gira em torno da experiência de Dom Pedro Dinis Quaderna, sujeito marginal que dita as regras do jogo. O corregedor, os intelectuais, os cangaceiros e até mesmo Sinésio são envolvidos nas artimanhas dele. O Brasil dos espertos, ou seja, dos marginais, que sobrevivem em um mundo perigoso a partir de sua própria astúcia, supera o Brasil Oficial dos brancos poderosos (DIMITROV, 2006, p. 51).

Ao observar as obras de Ariano, como peças de teatro e seus romances, o historiador Sá (2006), em sua tese intitulada **Filigranas da memória: história e memória nas Comemorações dos Centenários de Canudos (1993-1997)**, chama a atenção para um traço que foi analisado nesta dissertação como inserida na representação dicotômica promovida por Ariano Suassuna. Estamos falando da valorização por Suassuna dos traços ibéricos medievais na concepção do Nordeste, centrada particularmente na representação do “reino encantado do sertão”, sua reelaboração do mito sebastianista (SÁ, 2006, p. 388).

O propósito desse capítulo é, após um breve resumo da obra, fazer um mapeamento da fortuna crítica, subir em suas costas para investigar as relações entre Literatura, História e religiosidade que perpassam e qualificam toda a estrutura da obra do autor paraibano. Vale lembrar que o nosso objeto de análise é uma obra literária, não um compêndio de metafísica ou uma suma teológica, possibilitando assim uma maior liberdade criativa para o escritor.

3.1 Entre Quixote e a tradição picaresca: uma simbiose chamada Quaderna.

Antes do primeiro folheto, semelhante a literatura de cordel vendida nas feiras do Brasil afora, Suassuna criou em seu livro-espetáculo uma sinopse de caráter invocativo para prender a atenção do público, apresentando em frases nominais os principais atributos da narrativa de forma dramática. O escritor convida os leitores a um mundo fantástico, repleto de aventuras e perigos:

Romance-enigmático de crime e de sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz do Cavalo Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. A Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Catingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (SUASSUNA, 2014, p. 27)

De forma maravilhosa, Suassuna, já em suas primeiras linhas, consegue entregar ao tom da obra o ritmo que respeita a tradição oral cordelista e a mistura com a literatura erudita, sem perder de vista suas raízes populares. A união entre o universal e o particular, entre a história e a ficção, em uma odisseia sertaneja, procura resolver o enigma, decifrar os “sentidos ocultos” presos na Pedra do Reino e os mistérios que circula o “Rapaz do Cavalo Branco”.

Entra, assim no palco, seu anfitrião, o herói e protagonista neopicaresco Dom Pedro Dinis Quaderna, rei e bobo de sua própria corte, auto aclamado herdeiro direto de São Sebastião e de sua cruzada mística. Ele convida todos, já em suas primeiras linhas, como um mestre circense a prestarem atenção, a não perderem o foco nem por um segundo, pois o “espetáculo já vai começar”.

A cortina se abre, o protagonista apresenta seu infortúnio já no primeiro Folheto da obra, intitulado o **Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de Introdução**. Avisa ao leitor que seu narrador se encontra preso à espera de seu interrogatório. Sua prisão, intimamente ligada à sua participação na “Demanda Novelesca da Guerra do Reino”, assusta-o, porém também gera a oportunidade aguardada. Fora o momento único em escrever aquilo que não só garantira sua liberdade, mas a conquista de sua obsessão, o reconhecimento de “gênio da raça brasileira”.

Dito isso, o contador da história participou dos eventos descritos e pode ser preso por ele, precisando ter cautela naquilo que afirma.

O Folheto II, **O Caso da Estranha Cavalgada**, fica a cargo de apresentar para o leitor o espaço, o tempo e o motor gerador das novas desventuras. Em Taperoá, no estado da Paraíba, em 1935, um século depois dos eventos trágicos ocorridos em Pedra Bonita, um dia antes do dia de Pentecostes, o narrador com apenas 38 anos se depara com uma estranha cavalgada.

O tempo escolhido por Ariano para ambientar seu romance está principalmente circunscrito entre o fim do século XIX e o início do século XX, segundo a pesquisadora Maioli (2008), em sua dissertação intitulada de **Aspectos da Literatura de Cordel em A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna**. Tal escolha existe para fortalecer a tradição que sua obra buscava preservar, em suas palavras: “*A pedra do reino* está assentada em função de um momento e um local historicamente propício para a difusão das atividades dos poetas populares” (MAIOLI, 2008, p. 79, grifo da autora).

Recuando no tempo apenas três décadas, Suassuna buscou reviver uma época em que os elementos do cangaço, do cordel e da religiosidade popular gozavam de maior vivacidade. Não se trata apenas de um recuo estético, mas estratégico, que permite criar uma consonância com a própria proposta do Movimento Armorial de revalorização desses mesmos elementos que poderiam desaparecer, além de fugir da possibilidade de censura da Ditadura Civil Militar.

A estranha cavalcada era liderada por três homens. O primeiro conduzia a bandeira do Divino Espírito Santo, outro a pé segurava uma bandeira desenhada com a imagem de três tipos de onças que vivem no sertão nordestino: uma onça pintada, uma onça-de-bode e uma onça Maçaroca. Ariano, anos mais tarde, explica o significado de cada uma delas, a pintada representaria o divino, a onça-de-bode o mundo e a Maçaroca o mistério e o abismo (CARRERO; SUASSUNA, 2014, p. 35,61).

No centro, o “Rapaz do Cavalo Branco” aparece, cinco anos após o súbito desaparecimento de Sinésio, despertando o culto sebastianista do povo sertanejo, todos na expectativa da conclusão da “Da Grande Revolução Sertaneja do Povo Fidalgo-Castanho do Brasil”. Esse foi o movimento ficcional criado por Quaderna para unificar as várias insurreições do povo sertanejo que liga os movimentos políticos e culturais ocorridos no sertão do século XIX ao XX.

Segundo a pesquisadora Leal-Macbride (1989), em sua tese **Narrativa e narradores em A Pedra do Reino**: estruturas e perspectivas cambiantes, Quaderna já situa o leitor logo nas primeiras páginas sobre os elementos narrativos e as influências que constituíram o cerne do projeto. Em uma introdução idealista, combinada com a tradição picaresca, em um texto metalinguístico a descrição de Quaderna produz ilusões de grandeza sobre si e sobre o mundo que o cerca, porém ele próprio se mantém autoconsciente de seu disfarce (LEAL-MCBRIDE, 1989, p. 44-51).

Dessa forma, parece ser fundamental para o entendimento da obra que o relato descrito para as autoridades e para o povo brasileiro é carregado de uma intencionalidade nem sempre altruísta. Afinal é importante questionar a sua afirmativa inicial quando diz “(...) ninguém é tão fanático a ponto de fazer Literatura em troca de cadeia. Devo ser exato” (SUASSUNA, 2014, p. 51).

Gonzales (1988), em seu livro **O romance picaresco**, descreve que o personagem Quaderna, de Ariano Suassuna, pode ser visto como um neopícaro brasileiro. O autor explica que Dinis, apesar da forte conexão com a picaresca clássica, está também conectado a uma forma de quixotismo, pois se o pícaro anseia em se integrar na classe dominante e ganhar no jogo corrupto que ele também denuncia. O protagonista da Pedra do Reino é pelo contrário, o portador de um projeto social alternativo (GONZÁLEZ, 1988, p. 73-74).

Segundo González (1988, p. 75), Quaderna, semelhante aos pícaros clássicos, é um grande fingidor, finge dentro da sua própria ficção, uma transgressão que existe umbilicalmente ligada a incorporação de uma utopia quixotesca. O fato de a narrativa obedecer a uma ordem mística e de Quaderna não se limita apenas a comicidade, mas a um alto grau de denúncia à violência de um Brasil separado por opressores e aqueles que lutam para não ser oprimidos.

Para González (1988, p. 76), é significativo as obras terem sido publicadas entre 1971 e 1984, período em que a Ditadura Civil Militar. Isso porque passava pela ascensão e declínio do chamado “milagre econômico”, período marcado pela profunda transformação da sociedade brasileira que marchava rumo a uma modernização dos meios de produção e um aumento significativo da desigualdade social, semelhante a deformidade social sentida pelos espanhóis no século XVII.

O romance neopicaresco recebe de González um trabalho de maior fôlego em seu livro **A saga do anti-herói**. Nele há a classificação do gênero como essencialmente subversivo, a

figura do malandro compreendida como o neopícaro. Trata-se de um sujeito que existe contra o trabalho utilitário, ama em absoluto a sua liberdade, contrário às vontades sociais capitalistas, quebrando qualquer sistema puramente maniqueísta. Usa, para transgredir as armas “populares”, a astúcia e a trapaça, propondo uma nova forma de ascensão social, avessa sempre ao trabalho. Um dos elementos fundamentais inovadores que separam o modelo neopícaro do clássico, segundo o pesquisador, é a formação de um projeto social alternativo:

(...) um anti-herói, socialmente marginalizado, protagoniza uma série de aventuras dentro de certo projeto pessoal; por meio delas, a sociedade – e particularmente seus mecanismos de ascensão social – são satiricamente denunciados, já que a trapaça continua a ser o caminho para evitar ser aniquilado e poder “subir”. A grande novidade sem dúvida, estará na incorporação, em todas as histórias desses novos pícaros, de uma ou de outra maneira, de um projeto social alternativo, mesmo que estes pícaros-quixotes acabem derrotados como Macunaína (GONZÁLEZ, 1994, p. 314).

Geralmente, esses projetos sociais alternativos, que buscavam contribuir para uma verdadeira transgressão social, apresentavam elementos utópicos e quixotescos. Consideramos “utopia” como a fabricação de uma sociedade diferente, contraposta àquela capitalista e moderna. Acerca do personagem “pícaro-malandro”, Muzart dos Santos é pontual:

(...) permanece uma personagem intermediária e ambígua, subversivo que não pretende substituir uma dominação por outra; tenta, como Macunaína, relativizar as leis e as morais que perpetuam a injustiça. Suassuna propõe-lhe uma outra via para escapar ao jugo do homem: a aceitação da lei divina. (SANTOS, 1999, p. 255)

Concordando com Santos (1999), González (1994) e Leal-Mcbride (1989), abordaremos o subsolo da narrativa mística e o projeto social alternativo criado por Dom Pedro Dinis Quaderna dentro do **Romance d’A Pedra do Reino**, movimentos iniciados por Sinésio, o Aluminoso. Sua consagração foi como o messias do povo sertanejo e herdeiro da tradição sebastianista. Era uma figura enigmática que responderia, segundo o narrador-personagem, a forças transcendentais que revolucionará o sertão, subvertendo a ordem das coisas, transformando pobres em ricos e fracos em fortes, trazendo assim um mundo de abundância e felicidade para todos os justos.

Dessa forma, analisando a importância dos tecidos religiosos na obra de Ariano Vilar Suassuna, os problemas levantados neste capítulo são: como o **Romance d’A Pedra do Reino** articula e reescreve os episódios proféticos-messiânicos ocorridos no território brasileiro? De

que modo, dentro de sua literatura, Ariano apresenta a sua visão dicotômica da identidade brasileira? Como os personagens populares na obra de Ariano Suassuna, mantendo reminiscências medievais, compreendem a passagem do tempo e dos diferentes eventos?

A hipótese, comprovada ao longo da dissertação, é de que o catolicismo sertanejo, preservou uma interpretação figural do mundo, cristalizando os resíduos medievais ainda encontrados na cultura sertaneja acerca da comunicação do homem cristão com o sagrado. Logo, torna-se fundamental procurar as raízes desses diferentes movimentos proféticos-sebásticos para depois compará-los com a riqueza teleológica da literatura do autor paraibano Ariano Vilar Suassuna.

3.2 Catolicismo popular sertanejo

Para autores como Candido (1998) e Queiroz (2003), Pedra Bonita, Canudos, Contestado, entre outros movimentos rurais, eclodiram influenciados pelo que foi classificado por eles como “cultura rústica”. Esse conceito buscava englobar todo um universo de tradições do homem ligado ao campo, resultado de um ajustamento muito específico do colonizador português ao Novo Mundo, marcado pela transferência e adaptação da cultura original, seja em virtude da admiração ou da necessidade pela mistura criada pelo contato entre os vários povos.

É importante salientar que esse termo “cultura rústica” liga-se a traços da cultura indígena e africana, permeado principalmente pela tradição ibérica, englobando vários traços representativos, um particularmente fundamental para nossa pesquisa: a religiosidade. (CANDIDO, 1997, p. 21).

A partir dos desdobramentos das complementares interpretações sobre os episódios messiânicos “rústicos” e dos apontamentos colocados por Queiroz (1986) e Chahon (2014), podemos cortejar a definição do catolicismo popular e sua apropriação pelo escritor paraibano Suassuna (2014) no **Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Para tal, nossos alicerces foram as pesquisas de estudiosos da história e da sociologia, como Lima (2010), Godoy (2005) e Hoornaert *et all.* (1991) que buscaram compreender como o “catolicismo popular” interagiu com os movimentos proféticos-messiânicos na fase colonial e ao longo do século XIX.

João Lucio de Azevedo escreveu, em 1918, o clássico **A evolução do Sebastianismo**, onde informa que a “gênesis” do sebastianismo enquanto conceito histórico está presa ao que por ele foi denominado de “patriotismo sagrado”. Este foi gerado no período de apogeu de Portugal efervescido pelos descobrimentos do Novo Mundo e das novas rotas comerciais. Porém, afirma-se na catástrofe que Portugal perde a autonomia, graças ao desaparecimento do seu jovem rei na longínqua terra africana (AZEVEDO, 1945, p. 9). Sobre as raízes do sebastianismo discorre:

Logo se vê que teve grande voga entre os cristãos novos, não só de Trancoso, como de Lisboa e de todo o reino, e que principalmente da Bíblia tirava o vidente a matéria das predições. Da esperança judaica no Messias, almagamada com vaticínios trazidos de Espanha, ultimamente aparecidos, e resíduos de lendas do ciclo arturiano, conservadas na tradição popular, veio a brotar o sebastianismo. Nas trovas pela primeira vez se materializa o estado da alma, tão peculiar, que por tanto tempo distingue a raça portuguesa; e ao autor delas coube o dar-lhe expressão, com o que, por apagados que sejam seus méritos, tal foi a sua acção que de nenhum modo o podemos excluir da história da literatura nacional (AZEVEDO, 1945, p. 9)

Originado nas **Trovas** do sapateiro lusitano da Vila de Trancoso, Gonçalo Anes, o Bandarra (1500-1556), difundido inicialmente pelos cristãos-novos lusitanos, o sebastianismo seria um complexo movimento profético-messiânico que, semelhante ao messianismo judaico, perpetuaria de uma forma particularmente resistente na história do povo português.

O texto escrito por um homem simples, analfabeto e com pouca instrução, reúne em seus versos as mais diversas camadas sociais lusitanas. Cantava e contava seus versos oralmente, em formato de trovas, para os populares, mas também para os fidalgos e clérigos, responsáveis pelas várias edições de suas profecias messiânicas (LIMA, 2010, p. 146).

O conjunto de mitos criados por Bandarra, segundo Azevedo, foram usados extensivamente pelos jesuítas, particularmente aversos ao domínio espanhol, sobre o processo de Restauração, tornando a figura do Encoberto, convenientemente fluida entre Dom Sebastião e Dom Joao IV. É o que acharemos no padre jesuíta Antônio Vieira (AZEVEDO, 1945, p. 63-67).

A repercussão e circulação das *Trovas* em Portugal e em suas colônias foram analisadas por Queiroz (2003), em seu livro **O Messianismo no Brasil e no Mundo**, onde estipula que independente da impressão ou da edição, mesmo antes da transcrição do fidalgo Dom João Castro, já seria forte o eco do sonho do sapateiro em território colonial:

Os primórdios da colonização brasileira coincidiram com esta época conturbada, e é lícito supor que desde os primeiros tempos tivessem aqui chegado indivíduos que conhecessem as *Trovas* de Bandarra, tanto mais que boa quantidade de cristãos-novos – talvez a camada da população portuguesa mais atingida pela crença – era enviada para a colônia. Da existência de um pelo menos temos prova concreta, pois foi denunciado, em 1591, ao Santo Ofício, na Bahia. Tratava-se de um Gregório Nunes, ‘meo framengo filho de framengo e de cristã nova’, o qual, sabedor das *Trovas*, ‘as dizia pelo Mexias, esperando inda por ele...’ (QUEIROZ, 2003, p. 217-218)

A disseminação das *Trovas* na América Portuguesa pode ser compreendida por duas particularidades. A primeira é que já havia sido disseminada no próprio território lusitano, garantindo um fluxo cultural profundo com os portugueses que atracavam no Novo Mundo. A segunda razão está ligada a migração dos cristãos-novos na colônia (GODOY, 2005, p. 102).

Em sua ocupação, o território colonial invadido pela coroa portuguesa, recebeu vários títulos, porém seu primeiro é significativo: “Terra de Vera Cruz”. Isso porque ressalta o caráter religioso de sua colonização. Junto à ocupação, a conquista, o assassinato, o comércio, a conquista de rotas comerciais e a possibilidade de mercadorias valiosas estavam ligadas à vontade da coroa lusitana em evangelizar, expandir a fé cristã, usando em primeiro momento um grupo de missionários nômades com a missão de aumentar o rebanho de cristo.

Para melhor compreender como as classes sociais populares e sua religiosidade na América Portuguesa se articularam com os diferentes aparelhos de poder na colônia, utilizamos como norte os apontamentos apresentados pela pesquisadora Souza (1986), em sua obra **O diabo e a terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial.

Ao notar que as práticas de feitiçaria, ao longo da colônia, existiam para resolver problemas do dia a dia, não em sentindo abstrato, mas materiais e imediatos daqueles sujeitos que a praticavam, a escritora advertiu sobre um novo problema fundamental para a sua pesquisa: a necessidade de compreender a especificidade da religiosidade experimentada pela população colonial e como ela se articulava com os problemas reais dos diferentes sujeitos (SOUZA, 1986).

Em vista de solucionar a questão, a escritora percorreu os caminhos da espiritualidade da Europa, desde a Idade Média até o período moderno lusitano, chegando a criar ponderações importantes sobre as práticas e apropriações religiosas no solo colonial brasileiro. Guiada pela

História das Mentalidades, Souza (1986) fundamentou duas bases para a compreensão da religiosidade colonial como conceito histórico: o seu caráter colonial e o sincretismo (SOUZA, 1986).

Segundo a própria escritora:

A natureza da população colonial impôs novas preocupações teóricas, alterando mais uma vez o rumo do trabalho. Sua especificidade residia na convivência e interpenetração de populações de procedências várias e credos diversos. Múltiplas tradições culturais desaguavam, assim, na feitiçaria e na religiosidade popular. Dar conta dessa complexidade significava compreendê-la como o lugar em que se cruzavam e reelaboravam níveis culturais múltiplos, agentes de um longo processo de sincretização (SOUZA, 1986, p. 16).

As práticas religiosas precisam ser associadas a própria estrutura social colonial em sua originalidade. Para revelar os meios e sua própria especificidade, é obrigatório remontar para o conturbado processo de colonização e voltar-se para o século XVI e para as particularidades de Portugal. A seguir, compreende-se a constituição da religiosidade colonial, em sintonia com o processo de colonização e do sincretismo, entre a mística europeia, africana e ameríndia.

Os primeiros organizadores do catolicismo no Brasil Colonial foram os padres jesuítas. Missionários sujeitos, por mais de séculos, à instituição do Padroado, privilégio lusitano anterior a colonização. Isso garantia à coroa portuguesa o patronado das missões e instituições eclesiásticas. Logo, a participação direta da Igreja Romana na catequização colonial, nos primeiros séculos, foi irrisória, permitindo uma organização eclesiásticas fluida, porém pouco numerosa. Seus evangelizadores, pouco preocupados com as especificidades geográficas do Novo Mundo, focaram toda a atenção na catequização do homem (SOUZA, 1986, p. 68-69).

Lima (2010), em sua tese de doutorado **O Império dos Sonhos**: narrativas proféticas, sebastianismo & messianismo brigantino, acusa uma particular preocupação dos padres jesuítas em território colonial: o fenômeno profético e seu papel central nas formulações político-providencialista que buscavam legitimar a ideia de imperialismo cristão português.

A atenção aos fenômenos proféticos, particularmente o caso de Dom Sebastião, transformou-se sobre o contexto de declínio do império lusitano em uma das bases da ainda recente formação identitária portuguesa. O próprio Padre jesuíta Antônio Vieira buscou resguardar a “esperança” da restauração de Portugal sobre a ideia providencialista da Quinta Monarquia, normalmente chamada pelos sebastianistas, ou o Quinto Império. A interpretação de Vieira do sonho de Daniel com o rei Nabucodonosor representa Portugal no papel de

liderança de toda a cristandade, em um espírito cruzadista contra os infiéis. Sua monarquia, apresentaria uma forma dual (secular e atemporal), instalando assim pela força e pela providência o império de Cristo na Terra, último passo para o Juízo Final (LIMA, 2010, p. 17-20).

Pregado na província da Bahia, ainda no início do ano de 1634, o **Sermão de São Sebastião**, de Vieira (1951) possui uma estrutura discursiva bastante particular. Isto é: sua estrutura funciona pelas articulações de alusões, remetendo os eventos narrados da vida do santo romano São Sebastião e, de forma dúbia, simultaneamente, faz alusões ao desaparecimento místico do rei lusitano Dom Sebastião. Dessa forma, relega ao ouvinte ou ao leitor a responsabilidade de decifrar sua mensagem profética. Veremos que seu método, parcialmente, será apropriado por Suassuna em seu romance.

Godoy (2005), em sua dissertação, intitulada **Dom Sebastião no Brasil**, considera sobre certas limitações o “sermão” do padre jesuíta Antônio Vieira como um manifesto sebastianista oculto. Pelas palavras de Godoy, podemos destacar as “esperanças” do jovem Vieira na formação do Quinto Império Universal:

O Pe. Antônio Vieira confirma as esperanças de que Sebastião interceda por Portugal como “descoberto defensor d’este reino no céu”. Ele pede a reparação das agruras que sofre o reino naquele momento, e, finalmente, já esboça uma vontade pessoal sua, que desembocará em uma das suas maiores convicções; a formação do Quinto Império Universal promotor da junção final entre o secular e o sagrado. Deste modo, é bastante insinuante, neste sentido o desfecho deste *Sermão de São Sebastião* exatamente com este pedido final: “D’esta maneira, Santo glorioso, por meio de vosso amparo conseguiremos a bem aventurança encoberta d’esta vida, até que por meio de vossa intercessão alcancemos a bem aventurança descoberta da outra (GODOY, 2005, p. 118).

As fontes usadas por Vieira são coleções de textos proféticos e escatológicos, fluindo das escrituras bíblicas até as **Trovas**, além de várias obras dele próprio, buscando despertar o apoio de outros cristãos para a causa da restauração de Portugal, o que lhe custou vários processos inquisitoriais nos anos da Restauração.

Vieira, em seu trabalho na colônia e nos seus textos finais, preocupou-se em demonstrar que mais relevante do que o homem enviado por Deus para reconstruir a antiga grandeza de Portugal, seria a união entre o espírito cruzadista dos verdadeiros cristãos e o papel da sua nação neste reino final. Esse papel se refere ao de liderar o Quinto Império e pavimentar para a

chegada do seu sucessor, o momento definitivo da humanidade, o Império de Cristo. Vieira justifica o posicionamento privilegiado de Portugal nessa “teleologia sagrada” pela sua capacidade em conquistar e evangelizar o Novo Mundo (LIMA, 2010, p. 213).

Segundo Lima (2010), o Novo Mundo ganha contornos de centralidade na narrativa culta do século XVII, particularmente do corpo eclesiástico preocupado com a formação do Quinto Império, profetizado supostamente pelo profeta Daniel em sonho. Foi no Brasil, pelo contato com sociedade ameríndias no Maranhão e pela sua vivência no Estado do Grão-Pará, que o Padre Antônio Vieira definiu sua forma de pensar o Quinto Império e o papel da cristandade (LIMA, 2010, p. 224).

O sebastianismo de Vieira e outros adeptos acreditavam na volta do seu “desaparecido” Dom Sebastião para restabelecer a ordem das coisas para seguir o caminho “correto” e acumulativo da história. Em sua essência, tal proposta não assumiu a forma revolucionária. Pelo contrário, propôs uma volta à ordem anterior que tinha sido rompida pelos infiéis. O tempo em Vieira, semelhante a concepção medieval, não é cíclico, mas acumulativo e linear instituído pela Providência Divina (LIMA, 2010, p. 24-25.).

Segundo Godoy (2007), em sua tese de doutoramento intitulada **Dom Sebastião no Brasil: Oralidades Tradicionais à Mídia**, a propagação das manifestações sebastianista, durante o século XVII, ainda mantinha um forte caráter nacionalista. Dom Sebastião, o Encoberto em seu primeiro momento, destinava-se a ser o salvador dos lusitanos, porém rapidamente ganhará novos contornos locais (GODOY, 2007, p. 20).

Hoornaert *et all.* (1977), no livro **História da Igreja no Brasil-ensaio de interpretação a partir do povo**, classifica Vieira como um dos primeiros ideólogos do imperialismo cristão português, segundo ele a “desordem” da escravização de povos africanos e o “caos” dos eventos da colonização se inserem em uma dinâmica global, harmônica e organizada por Deus. Perpetua, assim, uma mentalidade providencialista medieval, não partindo da própria experiência para entender a realidade, mas sim dos princípios que supostamente regeriam o universo (HOORNAERT *et all.*, 1977, p. 118).

Não obstante, as referências do culto sebastianista não apenas circulavam nas camadas letradas, sendo circuladas por todas as camadas sociais, inclusive raciais. Lembremos do episódio da africana cativa Rosa Maria Egípcíaca Vera da Cruz, onde por volta do século XVIII, profetizou-se a volta de Dom Sebastião e seu casamento sagrado com ele. Sua volta garantiria

a subversão do mundo, a união das antigas escravas e prostitutas com os vassalos de seu reinado mágico para fundar o Império de Cristo (GODOY, 2005, p. 111).

Segundo o autor:

Em seu enunciado profético, Rosa Egípcíaca, através do encaixa de histórias de nacionalidades diferentes, de séries raciais e religiosas heterogêneas, consegue montar um retrato do processo de miscigenação que ocorreu na colônia. Tudo isso desencadeará um Império de mestiços, pois, além dela, três das evangelistas que a acompanhariam também eram negras e, certamente, a lógica da circunstância do enunciado profético de Rosa acaba ressaltando o fato de que a tripulação de Dom Sebastião seria composta por europeus cristãos ocidentais (...) Por conseguinte, o próprio Verbo Divino seria curiosamente um mestiço, produto da união e mescla de raças, que só poderia ocorrer em releituras escatológicas e apocalípticas, partidas do Novo Mundo (GODOY, 2005, p. 111, 112).

O casamento “sagrado” entre Rosa e Dom Sebastião “descoberto” propõe como a figura do rei Encoberto foi representado pelas camadas populares coloniais. Não se trata mais de um símbolo do imperialismo lusitano cristão (lembramos que nas “profecias” de Rosa, Portugal seria engolido por um desastre natural), mas de uma manifestação religiosa e cultural capaz de ter um profundo impacto no imaginário social (GODOY, 2005, p. 110).

Fruto de um processo violento, constantemente justificado teologicamente, as populações das classes subalternas coloniais viviam sobre uma religiosidade sincréticas pela própria natureza da colonização. Souza informa aos leitores que a multiplicidade de tradições não cristã, inserida no cristianismo popular, não pode ser compreendida sobre o prisma de *sobrevivência*, mas de *vivência*, visto que era vivida, inserida no cotidiano como ferramenta capaz de atribuir sentido a multiplicidade da vida (SOUZA, 1986, p. 98).

Mulheres inférteis ou não casadas, roçando na imagem de São Gonçalo, imploravam ajuda com intimidade e familiaridade. Na falha dele, troca-se por outro, chama-se Santo Antônio, pendurando e “afogando” para “apressar” a realização do pedido. Lembra-se a particular atenção dada pela população colonial ao papel dos santos guerreiros, a figura dos “capitães sagrados” atribuídos a São Jorge ou São Sebastião na defesa dos seus interesses pessoais (SOUZA, 1986, p. 118-119).

Souza (1986) apresenta uma religiosidade afetiva, familiar e privada, elegendo o sincretismo como elemento dessa forma de absorção do sagrado que tentaria constantemente

enxergar uma unidade nessa pluralidade de tradições. É pelas palavras de Souza que enxergamos a particularidade da formação da religiosidade brasileira:

(...) A originalidade da cristandade brasileira residiria portanto na mestiçagem, na excentricidade em relação a Roma e no eterno conflito representado pelo fato de, sendo expressão do sistema colonial, ter que engolir a escravidão: uma cristandade marcada pelo estigma da não-fraternidade (SOUZA, 1986, p. 88)

Dessa forma, o cristianismo católico apostólico romano foi, na colônia portuguesa, apenas um modelo imaginário, as massas relegadas a sua própria imaginação e tradição tinham necessidades afetivas e materiais de uma vida religiosa mais direta.

O historiador Andrade (2014), em sua tese intitulada **Em demanda do sebastianismo em Portugal e no Brasil**: um estudo comparativo (século XIX/XX), analisa o prolongamento da tradição sebastianista em território colonial e nota uma radical transformação a partir do século XIX, principalmente após a chegada da família real e com a abertura dos portos (1808). A chegada de pesquisadores estrangeiros, incentivados a produzir estudos sobre a natureza e os costumes do Brasil, permitiu um acervo fundamental sobre a presença sebastianista nas cidades e nos interiores da colônia (ANDRADE, 2014, p.156).

Longe dos olhos de Minas Gerais e Rio de Janeiro, centros nacionais, no interior da Província de Pernambuco, ocorreu um primeiro “surto sebastianista”, o episódio da “Serra do Rodeador” ou “Cidade ou Paraíso Terreal”. Ocorrido, na cidade de Bonito em 1819, foi organizado por homens livres, em sua maioria mulatos, todos trabalhadores do campo, esperançosos da volta de Dom Sebastião, segundo os participantes o emissário da transformação do mundo e do fim da pobreza. Isso se estabeleceu na serra do Rodeador toda uma elaboração ritualística, herdeira da miscigenação entre as orações católicas, africanas, ameríndias e sebásticas (ANDRADE, 2014, p. 158).

José Silvestre José dos Santos, ex-soldado do Batalhão de milícias, fundou sua própria cidade, com aproximadamente duzentos a quatrocentos fiéis. Eles intencionalmente construíram ao redor da laje considerada sagrada uma capela para orações. Consta-se em documentos que foi nela que seu líder teria recebido a anunciação de uma “Santa” que das “pedras sagradas” sairia Dom Sebastião e seu exército. Sua volta materializaria a “esperança” de seus adeptos, distribuindo riqueza, alegria e afastando eternamente a fome e a morte (HERMANN, 2004, p. 58).

Não obstante, com seu número de seguidores, Silvestre empenhou-se em aumentar sua legião de fiéis, evangelizando pelo envio de emissários as regiões mais próximas, portando a “boa nova”. Todo novo adepto precisava primeiramente se confessar na “laje sagrada” para a “Santa”, evidenciando uma prática religiosa destoante do catolicismo tradicional (QUEIROZ, 2003, p. 220).

Segundo Chahon (2014), em seu texto **Visões da religiosidade católica no Brasil Colonial**, pode-se classificar três formas de sociabilidade religiosa durante a colônia: a estrutura eclesiástica, representada pelo corpo eclesiástico, obediente a Fé romana e efetivada de forma autoritária. A segunda é desenhada por um “catolicismo patriarcal”, umbilicalmente ligada a relação de produção senhorial e latifundiária, sujeitando mulheres, crianças, empregados e agregados a uma relação de domínio paternal. A última, essencialmente popular, aponta para uma hierarquia vertical, profundamente comunitária e igualitária (CHAHON, 2014, p. 95).

Logo, mesmo que a Igreja e o corpo eclesiástico fossem responsáveis pela forma institucional e as condições necessárias para a existência do catolicismo tradicional no território nacional, Segundo o autor:

Assim, quanto mais o olhar do historiador se distancia da instituição eclesiástica e de seus mais destacados representantes em solo brasileiro, na direção de uma vivência religiosa encenada, no dia a dia, por toda a multidão de fiéis espalhados pelo território ultramarino, mais esse olhar se depara com um outro catolicismo, cuja riqueza e variedade de manifestações, em permanente adaptação às circunstâncias aqui encontradas, parecem desafiar os objetivos de ordenamento e de padronização propostos pelo papado romano para todo o orbe católico. Plástico e mutável, esse catolicismo vivido pelo conjunto dos fiéis tende a acompanhar de perto o desenho hierárquico da sociedade colonial, fruto de um processo de formação histórica transcorrido ao longo de seus primeiros séculos de existência (CHAHON, 2014, p. 86).

Se a primeira corresponde aos agentes e instituições que integravam a Igreja católica, em solo colonial, a segunda forma de sociabilidade pode ser classificada de “patriarcal”, a terceira recebe o nome de “comunitária”, caracterizada por uma relação com o sagrado muito mais íntima e pessoal. Experiência ministrada por leigos e para leigos, ou seja, por pessoas que de sua própria vontade, sem nenhuma inclusão formal no corpo da Igreja, decide participar ativamente das manifestações religiosas locais:

Uma segunda forma de sociabilidade religiosa apresenta, ao contrário da anterior, um caráter predominantemente horizontal: sua feição mais típica reside na reunião de grupos de fiéis para a prática de rituais

dedicados a expressar a devoção comum aos santos e demais integrantes da corte celeste. Novenas, terços, bênçãos, romarias, promessas, procissões e festas em homenagem ao padroeiro são exemplos por excelência dessa sociabilidade notavelmente colorida e sincrética, nem sempre ajustada plenamente aos ditames ortodoxos e capaz de transitar com desenvoltura tanto dentro dos templos quanto fora deles, no recesso dos lares ou ao ar livre, em torno de cruzeiros, oratórios, ermidas e outros pontos de referência utilizados para a reunião dos fiéis – em boa parte dos casos, sem nenhum sacerdote à vista. (CHAHON, 2014, p. 92-93)

Devocional e íntimo por excelência, além de público, sem a presença de clérigos e próprio das comunidades rurais, esse catolicismo praticado na “Serra do Rodeador” e em outros episódios proféticos-messiânicos parece contrastar em tudo com a religiosidade de cunho sacramental e litúrgico conduzido pela Igreja em toda a extensão do território brasileiro. Nessa comunidade popular, os sonhos proféticos e o catolicismo foram remodelados sobre um horizonte de transformação messiânica. Em 1820, o estado com medo de uma ruptura institucional e do crescimento do “fanatismo” de forma arbitrária, destrói a comunidade do “Paraíso Terreal”. No dia vinte e dois de outubro, foram enviados três batalhões com a missão de dizimar o arraial, morrendo um número de 22 homens da força policial e aproximadamente 79 da comunidade popular, entre homens e mulheres. Mais de 200 mulheres e 300 crianças se tornaram prisioneiras e transportadas para Recife, aguardando seu julgamento (ANDRADE, 2014, p. 159).

Contudo, nas décadas posteriores, mesmo após a profunda violência realizada pelo estado autoritário, os cultos sebásticos e os episódios sebastianistas não pararam de surgir. Foi pela luz dos relatos expostos por viajantes e pelo próprio estado que pudemos analisar o movimento de Pedra Bonita (1836-1838), novamente, situada no sertão de Pernambuco, mais especificadamente na zona rural da Comarca das Flores.

João Antônio dos Santos, residente de Vila Bela, portando um folheto (não se tem provas cabais se uma versão das **Trovas** do sapateiro lusitano ou alguma outra obra com cunho sebastianista), alegava que Dom Sebastião “encantado” naquelas duas pedras gigantesca, não tardaria para retornar. A mensagem que portaria, novamente, seria de “esperança”, portador de alegria e a bonança para os seus súditos, expulsaria a fome e a morte da existência (ANDRADE, 2014, p. 165).

Dissuadido pelo padre Francisco José Correia de Albuquerque, enviado pelas autoridades locais temerosas de outro “surto”, abandona o ajuntamento e viaja a região do Rio

do Peixe, zona rural da Paraíba, logo em seguida, para os Inhamuns, sertão do Ceará, porém antes de sua retirada deixa seu cunhado João Ferreira na liderança do grupo. Este intitulava-se rei e apontava para uma segunda fase do movimento (ANDRADE, 2014, p.173).

Semelhante a “Cidade do Paraíso Terrestre”, a segunda fase do movimento do “Reino Encantado”, liderado pelo então autoproclamado rei João Ferreira, buscou expandir seus seguidores, enviando emissários para as redondezas. Acampamento composto por idosos, mulheres, homens, crianças e cães eram abastecidos por uma bebida alucinógena, criada a partir da mistura da jurema e maracá (ANDRADE, 2014, p. 173).

João Ferreira, o rei e profeta da “Pedra Bonita”, revelava a seus seguidores que “encantado” sobre as enormes pedras, Dom Sebastião aguardava seu “desencantamento”. No entanto, isso apenas poderia acontecer após vários “sacrifícios temporários” de seus seguidores, estendendo do dia 15 e 16, a base rochosa das pedras foram batizadas com o sangue de trinta crianças, doze homens, onze mulheres e catorze cães. O mundo de bonança e justiça exigiria uma troca equivalente, apenas com o sacrifício dos fiéis seria possível quebrar o “encanto” e “desencantar” Dom Sebastião. Mesmo após todo o derramamento de sangue, o “encantamento” ainda não fora realizado. Após mais um sonho profético, o cunhado do rei, Pedro Antônio, teria revelado a todos os seguidores que faltaria o “sangue real” para a mágica ser finalmente rompida. Foi na manhã do dia dezessete que o sangue do rei João Ferreira fora sacrificado. Novamente sem sucesso (ANDRADE, 2014, p. 165).

Após o sacrifício do rei, Pedro Antônio encerrou os sacrifícios, convidando seus seguidores para sair de Pedra Bonita, procurar Dom Sebastião em outro lugar. Em consonância, as autoridades informadas por um antigo companheiro, um vaqueiro de nome José Gomes Vieira, exigiram que um contingente liderado por Manoel Pereira da Silva destruía o acampamento, em seu caminho os militares auxiliados pelos coronéis locais se deparam com os antigos fiéis do rei João Ferreira (ANDRADE, 2014, p.166).

As forças do combate estavam bem desenhadas: latifundiários e o estado contra uma comunidade de religiosos humilde, mestiça, negra e trabalhadora. O impasse foi respondido com troca de tiros, a luta se estendeu por horas, vítimas registradas dos dois lados, inclusive o do próprio autointitulado rei. Encerrava-se, assim, um conturbado episódio messiânico brasileiro.

Nota-se, em ambos os episódios sebastianistas, no território pernambucano, uma profunda transformação de paradigma em terras brasileiras. Não mais estamos falando do culto sebástico lusitano, focado na participação apenas contemplativa, mas em uma ação ativa de seus seguidores. A subversão messiânica não poderia acontecer sem a ajuda terrena e de fiéis prontos para sacrificar tudo por uma “causa sagrada”.

Outro aspecto que consideramos fundamental na apropriação do sebastianismo pela população pernambucana foi a representação da “nova cruzada”. Como vimos, Dom Sebastião não seria apenas o mensageiro da vontade da Providência, mas seria um messias guerreiro, representado não mais como combatente dos mouros africanos, mas contra os poderosos e latifundiários.

Ora, se o acontecimento da “Pedra Bonita” não foi único (veja-se a “Serra do Rodeador”), a verdade é que ele, pela sua radicalidade, se tornou a referência máxima das expressões coletivas do sebastianismo e da projeção do seu fundo apocalíptico (o fim de um mundo) e escatológico como esperança no advento, na terra, do reino (utópico) da abundância e da felicidade no Brasil (ANDRADE, 2014, p. 170).

O episódio da Pedra Bonita foi tomado pela camada intelectual e popular brasileira como exemplar, um símbolo de crença não contemplativa. A divulgação de um líder carismático que atraía para si o hemisfério místico e secular, atraindo partes consideráveis da população local para uma crença coletiva. Isso foi pautado no “encantamento” do rei Dom Sebastião sobre uma pedra sagrada, cujo “desencantamento” produziria uma revolução no mundo, a conquista do mundo de riqueza e subversão dos poderes socioeconômicos (ANDRADE, 2014, p. 287).

Portugal considerado o núcleo projetador da crença sebástica, perceber-se-ia que houve um prolongamento e reestruturação no território colonial. Afirmamos, em conjunto com os pesquisadores apontados, que, no que viria a ser o território brasileiro, diferentes narrativas e movimentos sebastianistas foram registrados durante os primeiros séculos da colônia, sendo de fundamental importância para a compreensão da cultura local. Entretanto, é apenas a partir do século XIX, com a mistura de relatos de viajantes e no aumento expressivo de movimentos de cunho sebastianistas, por exemplo, a “Serra do Rodeador” e a “Pedra Bonita”, positivando a crença de grupos religiosos populares sobre a existência de um reino maravilhoso prometido cujo resíduo são atualizados até os dias de hoje, como na obra de Ariano Suassuna, **O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**.

3.3 No tempo do rei: a pedra do quinto império.

Veremos nesta parte final do capítulo como o escritor paraibano absorve e cristaliza a tradição sebastianistas da história brasileira, inserindo na genealógica de seu protagonista Dom Pedro Dinis Quaderna. Diferente do movimento característico dessa obra literária, preferimos escolher uma ordem cronológica dos eventos históricos e não a ordem em que aparecem na narrativa, representados pelos diferentes personagens. Preferimos esse método para melhor elucidar a teia que o escritor paraibano buscou criar para a história nacional, local e pessoal.

Seguindo tal ordem, o primeiro movimento, o marco zero do culto sebastianista na obra, seria o próprio “desaparecimento” de Dom Sebastião e sua transformação em mito profético. Samuel, branco, poeta em uma “sessão a cavalo” com seu “adversário” Clemente e seu discípulo Dom Pedro Dinis Quaderna narram a história de Dom Sebastião no folheto XXXIV, intitulado **Marítima Odisseia de um Fidalgo Brasileiro**.

Inicia o folheto ensinando a seu discípulo com profundo desprezo o seu entendimento sobre a formação histórica e sociológica do Brasil. Segundo o mestre, o território colonial nasceria entre duas importantes figuras: Dom Henrique e Dom Sebastião, ambos príncipes, ambos castos, o primeiro representando a figura do Navegador e o segundo do Guerreiro. O Brasil, segundo o “aristocrata litorâneo”, nasce dessa forma movido pelo impulso ao desconhecido, dessa força de ir além, procurando o sagrado (SUASSUNA, 2014, p. 214).

Nessa “marítima Odisseia”, Samuel insere a conquista e ocupação do território brasileiro a mentalidade ibérica presa ao sonho do El-Dourado místico (SUASSUNA, 2014, p. 214). Assim, o mestre de Quaderna busca representar o passado pernambucano a partir de uma ótica semifeudal, onde seus conquistadores seriam belos fidalgos, verdadeiros senhores feudais, extraviados no tempo e no espaço sobre a missão de evangelizar. Uma América Lusitana, repleta de castelos, torres e cavalaria, onde dois de seus representantes mais ilustres teriam combatido na trágica Batalha de Alcácer-Quibir, na África moura, em 1578. Pelas palavras de Samuel, o sebastianismo ganha contornos universais:

Tanto faz dizer Português como Brasileiro, Quaderna! Por outro lado, a história de Dom Sebastião, O Desejado, transcende os limites puramente individuais e nacionais para ser um Mito humano: o do homem sempre desejoso de se transcender alçando-se, pela Aventura, pelo delírio, pelo risco, pela grandeza, pelo martírio, até o Divino. (SUASSUNA, 2014, p. 214)

Ao mesmo tempo que escuta com fascínio as raízes do sebastianismo, Quaderna faz questão de pontuar que já havia de ter conhecido a maior parte dos eventos narrados pelo seu mestre, através dos folhetos e cantigas espalhadas pelo sertão afora. Apresentou a apreensão pela cultura popular dos acontecimentos trágicos que haviam sido narrados. Toda vez, sendo interrompido com brutalidade pelo seu mestre por profanar com sabedoria popular a tradição aristocrata lusitana (SUASSUNA, 2014, p. 219).

Segundo Samuel, a desvantagem era parte constitutiva do confronto contra os mouros. Sabida por todos os lusitanos, tamanho perigo não impediu o jovem donzel de fazer sua cruzada. Em desvantagem, Samuel acreditava que seria possível sonhar com a vitória, principalmente por causa da sabedoria do jovem rei e da estratégia pensada por ele que poderia levar a cabo trazendo a vitória mesmo sobre tamanha desvantagem. A estratégia não funcionou, porém atribui a um homem “traidor” não identificado, a qual para o ímpeto da batalha mandando a todos pararem no momento mais decisivo, perdido a janela de oportunidade, perdeu a guerra. Contudo, sabedor de sua derrota, Dom Sebastião incitou seu cavalo contra seus adversários, desaparecendo para sempre da vida, porém rapidamente entrando no mundo dos mitos (SUASSUNA, 2014, p. 225).

O papel imaginado por Samuel é a do guerreiro virgem e incansável, atirando-se contra os mouros. Em um tom épico, narra a última façanha de seu rei-messias: a escolha pela morte honrosa, a possível fuga. Entre lágrimas que se acusavam a precipitar, Samuel discursa sobre a morte de seu mártir:

(...) Na fulguração do traspasse clarividente, seu espírito, no limiar da Eternidade, deve ter visto, num esfumo de sangue em dealbo de Ouro, aquele verso que para si tantas vezes repetia, como Divisa: ‘A Morte bela sagra a vida inteira.’ Seu sangue real e cristão espadana de mil feridas e forma à sua volta, na terra ardente, uma poça de sangue, auréola do seu Martírio, aurora da sua Fama! Era a extrema-unção da Cavalaria! (SUASSUNA, 2014, p. 231).

Mesmo com o testemunho dos sobreviventes, segundo Samuel, o povo jamais teria se convencido da morte de seu jovem rei. Rapidamente começaram a aparecer versões onde ele estaria “Encoberto”, esperando expiar seus “belos pecados” para voltar e iniciar uma era de grandeza, de justiça e paz (SUASSUNA, 2014, p. 225).

Faz-se importante notar que apenas temos acesso do relato de Samuel através de nosso narrador neopícaro, responsável por transfigurar alguns papeis e poesias para a prosa

característica do romance. Dessa forma, torna-se crível supor que Quaderna estimulou, em sua descrição do relato de seu mestre, os aspectos que melhor convinham a sua formulação mística do sebastianismo.

Ironicamente, mas não sem sentido, o narrador-personagem lembra que, ao mesmo tempo, em que Samuel discursava sobre a origem histórica do mito sebastianista, estava chegando, não muito longe, a cavalcada que traria Sinésio, o Aluminoso. Pelas palavras de Quaderna: “(...) de modo que só pode ter sido, mesmo, um sinal do Destino o fato de Samuel ter tocado naquele assunto. Mas, inconsciente de seu papel profético” (SUASSUNA, 2014, p. 216).

Não obstante, o relato e a descrição do episódio trágico de Dom Sebastião acompanham a descrição feita pelo “adversário” de Samuel, o intelectual Clemente. De fato, o mestre negro de Quaderna é o primeiro a descrever pela ordem cronológica dos eventos históricos, um movimento popular ocorrido em território colonial. Ele nos conta como, no século XVII, os negros cativos, organizaram ao redor da “Serra da Barriga”, uma comunidade coletivista, mais tarde conhecida como o Quilombo dos Palmares. Pela ótica de Clemente, existiria um caráter socialista e revolucionário inserido no movimento (SUASSUNA, 2014, p. 202).

“Vai começar a tragédia Dantesca” (SUASSUNA, 2014, p. 205), assim começa a narrativa épica e trágica da queda do maior quilombo da história do Brasil, escrita por Quaderna no folheto **A Trágica Desventura do Rei Zumbi dos Palmares**. A imagem do Brasil Oficial e do Brasil Real ganha nova materialidade nessa “invasão modelar”, onde o exército escravagista branco invade e massacra, os últimos guerreiros negros quilombolas.

Após uma vida de luta, indignado com a possibilidade da volta a condição de escravo, Zumbi e seus seguidores escolheram o suicídio à escravidão. Pularam do alto de um rochedo, sangraram o seu solo, porém mesmo após a queda, o “Rei Negro” sobreviveu até ser enforcado e degolado pelos representantes do Brasil Oficial. É pelas palavras emocionadas de Clemente que Quaderna transcreve seu trágico fim:

(...) O corpo caiu surdamente no chão. O capitão paulista gritou para um homem do troço de Domingos Jorge Velho: ‘Corte-lhe a cabeça!’ O troféu sangrento foi-lhe entregue imediatamente para ser salgado e remetido ao Governador de Pernambuco (...). Quanto aos que não tinham tido tempo de se matar, amarrados novamente sobre o vergalho, feridos, escoiceados, foram marchando em meio aos Conquistadores, cujos saios e gibões mostravam-se espirrados de sangue. Era o retorno à Escravidão! (SUASSUNA, 2014, p. 206)

Um fim épico em um destino trágico. Resta o lamento daqueles que novamente foram esmagados pelos dominantes. Nessa “Tróia Negra”, Quaderna narra o episódio da guerra dos Palmares como uma nova forma de sebastianismo abasileirado, um preenchimento da figura que Dom Sebastião continuará a formar.

Zumbi assume assim, na narrativa de Quaderna, o tom de resistência que Samuel empregara sobre a figura de Dom Sebastião em sua última batalha. Criou uma fortaleza próxima de um terreno pedregoso para seus seguidores. Seu reinado não foi longo, porém marcado pelo caráter comunitário, sua resistência contra os poderosos foi ímpar, sua cabeça foi degolada e seu sangue espalho pelo solo, mesmo sabendo de sua derrota imanente escolhe a “bela morte” do que a submissão.

Nota-se, em ambas as narrativas, a vontade lenta, porém gradual, de Quaderna em descrever certas permanências entre os elementos de ambos os episódios, positivando suas semelhanças e camuflando suas diferenças. Dom Sebastião e Zumbi dos Palmares serão compreendidos nessa narrativa mística como prefigurações dos próximos episódios messiânicos do Brasil Real contra o Brasil Oficial.

Os três personagens entusiasmados com o tema do sebastianismo em Portugal e no território colonial não notaram que estavam perdidos. De fato, estavam há muito tempo dando voltas em torno do mesmo ponto (SUASSUNA, 2014, p. 224). Ironicamente, Suassuna parece apresentar ao leitor uma chave para a compreensão de sua forma narrativa: o princípio do tempo e do movimento como um fenômeno místico, circular, repetitivo e não gradual. Não nos apressemos sobre essa conclusão.

Perdidos e cansados, são salvos pelo padrinho de Quaderna e cantador popular João Melchíades Ferreira da Silva que, por acaso, estava passando. Mesmo em sua velhice, o Cantador da Borborema alega não ter dificuldade nenhuma em encontrar o caminho, pede a intervenção divina e escolta os intelectuais para seu destino (SUASSUNA, 2014, p. 238).

De fato, será nos intelectuais populares, profetas, poetas e seguidores do catolicismo sertanejo que Quaderna apresentará as chaves de seu castelo literário e místico. Na sua “ignorância” sertaneja, o cantador discursa:

— Pois, com a permissão de Vossas Excelências, vou dizer alguma coisa sobre Dinis e a nossa Arte! O Mundo é um livro imenso, que Deus desdobra aos olhos do Poeta! Pela criação visível, fala o Divino

invisível sua Linguagem simbólica. A Poesia, além de ser vocação, é a segunda das sete Artes e é tão sublime quanto suas irmãs gêmeas, a Música e a Pintura! Vem da Divindade a sua essência musical (SUASSUNA, 2014, p. 239)

No fragmento, o velho cantador revela ao mesmo tempo a sua visão do fazer poético e a participação da providência na imanência. A poesia e o divino estão no mundo, logo, na própria existência humana, onde os diferentes episódios e movimentos só podem ser verdadeiramente compreendidos em seu subsolo místico por aquele que possuir “vocação” para isso. Dessa forma, apenas o poeta, aquele que tem olhos capazes de “ver”, poderá enxergar e revelar a linguagem simbólica do tempo e do mundo.

Lembremos que ainda na infância de Quaderna, o seu padrinho já o havia iniciado nas leituras dos Folhetos e romances populares, lendo ainda jovem o Romance de cangaceiros e cavalarianos que irá ser uma chave do entendimento do seu castelo filosófico, místico e teológico, este que se chama **O Encontro de Antônio Silvínio com o Valente Nicácio** inicia-se assim:

Neste Planeta terrestre,
o Homem não se domina:
tem que viver sob o jugo da Providência Divina.
Foi feito do Pó da terra,
no Pó da terra termina!
Assim, eu mostro a estrada
do Passado e do Presente,
Estrada onde morrem Reis
molhados de Sangue quente!
Hoje, tornados em Pó,
resta a Memória, somente! (SUASSUNA, 2014, p.101)

O fragmento é relevante, pois apresenta a condição humana, segundo a religiosidade popular: inexoravelmente obediente à vontade da Providência, a qual liga os diferentes tempos em uma ótica vertical. Novamente, reforça o fazer poético, pela sua dupla capacidade de além de revelar os acontecimentos, seu significado “oculto”, possibilita também eternizar os feitos do passado.

Ao longo dessa dissertação, chamo de providência aquilo que os cristão e judeus consideram de divino que se materializaria nos diferentes episódios históricos, guiando assim, segundo essa concepção, o cosmos para determinados fins por uma inteligência ordenadora extrínseca. A providência é um conceito de origem judaico-cristã (BRUNNER, 2004). Deus, segundo essa interpretação, não haveria, depois da criação do cosmos, abandonado suas criaturas a suas próprias vontades. Do contrário, manteve um conjunto completo de disposições pelas quais conduziria a sua criação em uma marcha rumo a perfeição

A História dos homens para a doutrina providencial é guiada por um fim, uma finalidade, a retomada da humanidade pecadora rumo a perfeição do altíssimo em uma nova comunicação com Deus e seu mundo. A cosmovisão providencialista, dominante durante a Idade Média, compreende os fatos históricos como insuficientes, apenas sobre um modelo de constituição da história ligada à teologia, foi possível entender seu real significado, inscrevendo no quadro de uma vontade divina oculta que não cessa de convidar a todos a decifrá-la (BRUNNER, 2006, p. 213).

Vê-se, que ao utilizar-se da doutrina da providência exposta por seus personagens de origem popular, Suassuna está cristalizando traços ainda presentes na cultura sertaneja da mentalidade ibérica-medieval. Desse momento em diante, utilizaremos a teoria da residualidade de Roberto Pontes (2006) pela sua capacidade em garantir certos conceitos operacionais necessários para analisar as reminiscências culturais vivas em um determinado grupo social ao longo de vários períodos históricos, partindo principalmente das obras literárias produzidas por ela. Com esse pressuposto, faremos uma breve síntese dos conceitos operacionais da teoria abordada ao longo da dissertação: cristalização, resíduo, hibridação cultural.

Consideramos resíduo ao longo dessa dissertação aquilo que consiste em elementos fluidos da cultura de um agrupamento social que ressurgem em períodos distintos, inclusive em outras sociedades, porém atualizados para os novos dilemas do tempo presente, incorporando assim recebendo uma nova roupagem, porém mantendo certas características de sua cultura de origem. O termo resíduo, seguindo essa linha teórica, passa a ser enquadrado nos estudos históricos e literários, pois denuncia a sobrevivência desses elementos a partir de agentes sociais que inconscientemente ou conscientemente buscam preservar esses mesmos resíduos culturais.

Nesse interim, a cristalização do medievo materializada pela literatura de Ariano Suassuna, engloba nesse estudo os elementos culturais de uma sociedade que já morreu, porém

que ainda vivos em outra comunidade foram “refinados” pelo autor sobre um novo contexto, como diz Roberto Pontes (apud Moreira, 2006, p. 9): “A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de cristalização.”

O processo de cristalização dos resíduos medievais pode ser facilmente encontrado a partir do quinto folheto, a partir das diversas conexões que Quaderna faz entre a sua genealogia e a história providencial dos reis degolados sertanejo, seus antepassados. Deste modo, Quaderna, em seus primeiros momentos com o Juiz Corregedor, narra a história de seus antepassados. De fato, a partir dos folhetos (V a X), apresenta para seus leitores uma característica marcante da estrutura discursiva de sua “obra genial”: a fusão entre o real, o ficcional e o místico. Mistura, dessa forma, os episódios sebastianistas do sertão e a história de sua família. Neles, nosso narrador revela sua genealogia paterna, ligada às crônicas do Império do Reino, narrando as desventuras místicas e trágicas de sua família.

Rapidamente no Folheto VI, intitulado **O Primeiro Império**, Quaderna descreve para seus leitores e ouvintes o início de sua trágica ascendência “real”, inicia-se, segundo ele, com o episódio da “Serra do Rodeador”, onde, em pleno início do século XIX, três homens sertanejos haveriam de ter pregado a volta de Dom Sebastião, desaparecido na África. Sobre seus “impérios”, Quaderna discursa:

O reinado de Dom Silvestre I, no Rodeador, foi curto, mas já tinha todas as características tradicionais da nossa Dinastia. Seu trono era uma Pedra sertaneja, Catedral, Fortaleza e Castelo. Dali, ele pregava a ressurreição daquele Rei antigo, sangrento, casto e sem mancha, que foi Dom Sebastião, O Desejado. Pregava também a Revolução, com a degola dos poderosos e a instauração de novo Reino, com o Povo no poder. (SUASSUNA, 2014, p. 68-69)

O sonho popular é interrompido, tragicamente, pela ordem do Governador Luís do Rego, que mandou uma tropa, liderada pelo Marechal Luís Antônio Salazar Moscoso, com a ordem de incendiar o pequeno arraial, iniciando uma chacina, matando homens, mulheres e crianças, indiscriminadamente. O “rei”, Silvestre José dos Santos, semelhante a Zumbi e primeiro ancestral monarca do narrador, foi degolado sobre as ordens dos representantes do Brasil Oficial.

A tragédia, ocorrida na Serra do Rodeador, é representada por Quaderna como motivada pelo conflito entre os desejos do povo e o interesse dos latifundiários. Nosso narrador insere

sobre o movimento ocorrido em Pernambuco, no século XIX, um espírito revolucionário que não é perceptível no evento real, inserindo em sua literatura a degola dos ricos e a criação de um novo reinado popular. Não obstante, o decifrador (Quaderna) informa certos elementos místicos fundamentais dos diferentes “impérios sertanejos” de sua família, entre eles: o trono é sempre uma “Pedra sertaneja”, “revelada” pelo narrador como força sagrada (“Catedral”) e temporal (“Fortaleza/Castelo”). O objetivo religioso dos impérios seria o “desencantamento” de Dom Sebastião. Chegada sua volta seria iniciado um processo revolucionário com a degola dos ricos e poderosos, por último, o Brasil Oficial (elite dominante) constantemente enviaria seus exércitos, matando aqueles que tinham desafiado a ordem social latifundiária.

No livro **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**, a pesquisadora Farias (2006) apresenta que os princípios geradores do romance e da “Demanda do Sangral”, no qual nosso narrador se encontra, possui duas instâncias, as “causas imediatas” e “secundárias”. As causas primeiras são compostas pelo: o assassinato misterioso do tio-padrinho de Quaderna, Dom Sebastião Garcia-Barreto, o desaparecimento de seu filho mais novo, Sinésio e sua possível volta sobre alcunha do Rapaz do Cavalo Branco; e as causas secundárias, os eventos proféticos-messiânicos do Quinto Império.

Dessa forma, a pesquisadora descreve a seguinte estrutura que forma o corpo do romance: a demanda mística-messiânica (episódios messiânicos da história nacional reinterpretados por Quaderna), a demanda política (a reinterpretação da Guerra da Princesa e da Coluna Prestes) e a demanda pessoal de Ariano Suassuna (a mistura do sentimento de perda do pai com a narrativa da obra).

Acerca da demanda mística-messiânica, tema de nossa maior preocupação, o Folheto IV, **O Caso do Fazendeiro Degolado**, torna-se um momento valioso pela descrição narrada pelo narrador-personagem para o Juiz Corregedor sobre as razões do desaparecimento do seu sobrinho e da morte de seu amado tio. Em conjunto às revelações, Quaderna revela as suas aspirações para si e para seu império:

(...) Sim, nobres Senhores e belas Damas: porque eu, Quaderna (Quaderna, O Astrólogo, Quaderna, O Decifrador, como tantas vezes fui chamado); eu, Poeta-guerreiro e soberano de um Reino cujos súditos são, quase todos, cavalarianos, trocadores e ladrões de cavalo, desafio qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu Padrinho

e a “desaparição profética” de seu filho Sinésio, O Aluminoso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo (SUASSUNA, 2014, p. 62).

Como vemos, essas várias demandas são conciliadas por Quaderna na concepção do Quinto Império, traçando linhas perpendiculares entre a história do povo sertanejo e de sua família, desenhando lentamente a formação dos quatro primeiros impérios, figuras que serão preenchidas com a chegada do quinto que concretizara o retorno de Dom Sebastião. Justifica-se, dessa forma, sua pretensão ao trono “real”, alinhando a história e tradições do mundo medieval, negro, barroco e ameríndio reafirmando, simultaneamente, a condição “castanha”, ou seja, miscigenada de nossa identidade enquanto povo.

Segundo Farias (2006, p. 350):

N’A *Pedra do Reino*, o sebastianismo avulta em primeiríssimo plano na dramatização romanesca do fenômeno messiânico, recobrando praticamente todos os níveis da narrativa. Dom Sebastião, torna-se aí uma referência não só explícita e insistente, mas o próprio móvel aglutinante de grande parte das histórias e subtemas que entrelaçam e se imbricam à temática central. É através dessa avassaladora presença que o narrador Quaderna reagenda as várias coordenadas temporais que interagem no processo de composição da obra, amalgamando mito e história, ficção e realidade.

Diante isso, no folheto VII, **O Segundo Império**, Quaderna continua a contar a história de sua família, inicia o tratando da fuga dos sobreviventes do primeiro império, particularmente de seu irmão, sua irmã e o marido dela, onde escapam para o sertão do Pajeú, na Serra do Reino. Sobre o segundo império narra:

Lá um dia, o Infante Dom João Antônio Vieira dos Santos, filho de Dom Gonçalo José, sabendo a gloriosa história vivida por seu tio, El-Rei Dom Silvestre I, inflamou-se também da sagrada ambição do Trono e do dom escumante da Profecia; e, proclamando-se Rei, iniciou o Segundo Império, com a pregação do Reino-Encantando e subindo ao trono com o nome de Dom João I, O Precursor (SUASSUNA, 2014, p. 72).

Destaca-se o uso do trabalho de Leite (1898), **Memória Sobre A Pedra Bonita Ou Reino Encantado Na Comarca de Villa Bella** como documento oficial, que validaria a existência e as aspirações do movimento iniciado pelo seu antecedente por parte paterna. Nascido de Serra Malhada, pequena cidade do interior de Pernambuco e membro da aristocracia local próxima da Pedra Bonita, Quaderna insere o discurso de Attico:

Daí para os começos de 1836, um mameluco de nome João Antônio dos Santos, morador no termo de Vila Bela da Serra Talhada, munido de duas pedrinhas mais ou menos formosas que ele mostrava misteriosamente, dizia aos incautos habitantes daquele lugar serem elas dois brilhantes finíssimos, tirados por ele próprio de uma Mina encantada que lhe fora revelada. Inspirado num velho folheto, do qual nunca se apartava, e que encerrava um desses contos ou lendas, que andavam muito em voga, acerca do misterioso desaparecimento de El-Rei Dom Sebastião, na Batalha de Alcácer-Quibir, em África, e de sua esperada e quase infalível ressurreição, tratou de propalar pela população daquele e dos vizinhos distritos, que estava sendo conduzido todos os dias, por El-Rei Dom Sebastião, a um sítio pouco distante do lugar de sua residência, no qual mostrava-lhe El-Rei, além de uma Lagoa encantada, de cujas margens extraíra ele aqueles e outros brilhantes, duas belíssimas Torres, de um Templo já meio visível, que seria, por certo, a Catedral do Reino, na época pouco distante da sua Restauração (SUASSUNA, 2014, p. 72).

É fundamental destrinchar certos elementos retirados da narrativa acima e rearticulado dentro do universo místico-literário de Quaderna, a notar a fórmula de João Antônio de convencer a população local: as pedras brilhantes, o folheto, a imagem de Dom Sebastião e a Catedral do Reino. Tais artimanhas serão reconfiguradas pelo “estilo régio” como algo nobre, particularmente pela capacidade popular em transfigurar os elementos materiais e simples da vida em algo belo e místico. As pedras “tornam-se” joias, o folheto uma liturgia sagrada portadora de um caminho verdadeiro, o pequeno lago em uma lagoa encantada e as formações geológicas locais são “reveladas” como a “Catedral” de um reino fantástico a espera de um rei Encoberto. O narrador-personagem realça a participação do padre Francisco José Correia de Albuquerque e sua função para o fim do império, convencendo o antigo rei a “abdicar” seu trono. O padre idoso, enquanto representante do Brasil Oficial, é apresentado como “nefasto” para as aspirações da Coroa do Sertão (SUASSUNA, 2014, p. 73).

Seu fim, caso raro na história sertaneja tecida pelo nosso narrador-personagem, não acaba em fatalidade, apenas com a descoberta e a fuga do rei. Seu cunhado, bisavô de Quaderna, João Ferreira-Quaderna, sequestra duas primas e, buscando continuar o projeto de desencantamento de Dom Sebastião, assume o trono, sobre o nome de Dom João II, O Execrável, movimento correspondente ao de Pedra Bonita (1836-1838).

É a partir desse adjetivo pejorativo de “Execrável” que o folheto VIII, **Terceiro Império**, descreve provavelmente o império mais emblemático para o protagonista, novamente utilizando de uma carta-relatório, escrita por Francisco do Rego Barros, pelas características

fundamentais apresentadas nessa carta, primeiro vejamos e depois analisemos a representação feita por Quaderna:

Faz mais de dois anos, Exmo. Sr., que um homem de nome João Antônio, morador do sítio de Pedra Bonita, distante desta Vila vinte e duas léguas (lugar este composto de bosques, junto dos quais se acham dois penedos acroceraunios), se lembrasse de apresentar uma cizânia aos povos, dizendo, que naquele lugar existia um Reino encantado, e que estava a desencantar-se, em cuja ocasião apareceria El-Rei D. Sebastião, com um grande exército, ricamente adornado, e que todos que os seguissem seriam felizes, e foi lidando nesta seita, até que em dias do mês de novembro do ano próximo passado, aconselhado pelo missionário Francisco José Correia de Albuquerque, fizesse uma viagem para o sertão de Inhamon, donde mandou um seu enviado de nome João Ferreira, homem hostil, péssimo e esquisito, de sorte, que este lobo assim chegado no lugar Pedra Bonita, e aclamando-se Rei, tratou de trazer os povos rústicos sujeitos a umas ideias supersticiosas, dizendo-lhes, que para a restauração do Reino tornava-se necessário, que fossem imoladas as vítimas, de homens, mulheres, e meninos; e que em breves dias ressuscitariam todos, e que ficariam imortais, sendo estes sacrifícios úteis para regar o campo encantado com o sangue humano, e dos inocentes, depois do que apareceriam as maiores riquezas do Mundo, que todos os pardos do lugar ficariam mais alvos do que a própria Lua; de maneira, que assim pode reduzir os povos ignorantes as suas falsas declamações e péssima doutrina, e conseguiu, que alguns Pais entregassem seus filhos ao cutelo do sanguinário Tigre; e no dia 14 do corrente deu princípio às suas hostilidades, assassinando até o dia Quarta Feira 16 deste mesmo mês, vinte e um adultos, a vinte e um párvulos de ambos os sexos, e casando cada homem com duas ou três mulheres, sendo contrato feito pelo mesmo idólatra, com superstições próprias de sua imoral conduta (PAES, 1838, p. 02).

Segundo Andrade (2014), a carta acima mostrada é emblemática sobre o que foi propagandeado acerca dos movimentos messiânicos no Brasil no final do século XIX e início do XX. Os sacrifícios em nome do “sagrado” e seu fim trágico fizeram do movimento da “Pedra Bonita” o contraste de outros eventos proféticos-sebastianistas ao redor do mundo (ANDRADE, 2014, p.116).

Vejamos como Quaderna absorve a carta e transfigura na formação de sua crônica-epopeica:

(...) Nesse documento fica provado que meu bisavô, coroado Rei, foi quem teve, realmente, a ideia sagrada e gloriosa de banhar as torres do nosso Castelo de Pedra com o sangue dos inocentes. É por isso que o Terceiro Império é que realmente selou o sangue dos Quadernas com o estigma indelével da realeza. Apesar de oficial, porém, e de ter instilado em mim a peçonha do “campo encantado e sagrado, banhado de sangue”, a carta-relatório omite uma porção de fatos importantes

ligados à política dos Quadernas. Não explica, por exemplo, que o exército d'Rei Dom Sebastião viria era para destruir os poderosos. Nem relata que, além de pessoas, meu bisavô mandava também degolar cachorros que, no dia da Ressurreição, deveriam voltar, transformados em dragões, para devorar todos os proprietários, repartindo-se então as terras dos finados com os pobres (...) transparecia também “entre esses Visionários, um como que pensamento socialista” (SUASSUNA, 2014, p. 75).

Diante disso, novamente usando-se de um “texto oficial” que se refere ao episódio da Pedra Bonita, busca não apenas provar a existência dos eventos, mas conscientemente distorcer os fatos ocorridos, imputando neles um caráter de continuidade familiar que, originalmente, não possuía. Veremos adiante como essa continuidade entre todos os impérios e outros movimentos de cunho sebastianista servem a sua explicação mística da realidade.

Não obstante, em seu testemunho, Quaderna também reaviva o material histórico, já explorado na carta anterior, porém o transfigura, retirando sua carga pejorativa e “amoral”, ao mesmo tempo em que eleva aos participantes do movimento a figuras nobiliárquicas, uma “aristocracia popular”. Outro elemento valorizado pelo nosso narrador é o espírito revolucionário de seus antepassados e de seus seguidores, resistindo contra as opressões dos latifundiários e do estado capitalista.

Esse e outros episódios que resistiram a opressão imposta por um Brasil escravocrata/explorador, serviram para Quaderna formar sua concepção acerca da política, propondo a formação de um “monarquismo de esquerda”. No Folheto LXV, **De Novo a Pedra do Reino**, o narrador é intimado a responder as raízes por trás de sua escolha política, a qual responde seguindo seu estilo régio:

— Porque acho Monarquia bonito, com aquelas Coroas, tronos, cetros, Brasões, desfiles a cavalo, bandeiras, punhais, Cavaleiros e Princesas, como no folheto de *Carlos Magno e os Doze Pares de França!* É por isso que meu parente Dom Silvestre José dos Santos foi Rei do Brasil, na Serra do Rodeador, em Pernambuco, com o nome de Dom Silvestre I, O Enviado. Na Pedra do Reino, estiveram juntos, reinando, os dois ramos da família, os Vieira-dos-Santos e os Ferreira-Quadernas. Os Vieira-dos-Santos eram os quatro filhos do velho Príncipe Dom Gonçalo José dos Santos: João Antônio, Pedro Antônio, Isabel e Josefa; ou melhor, Dom João I, O Astucioso, a Princesa Isabel e a Rainha Josefa (SUASSUNA, 2014, p. 462).

O autor responsabiliza sua posição política, a partir da valorização de certos aspectos que ainda sobreviveram no imaginário popular acerca da tradição medieval ibérica, como

consequência do consumo de folhetos e de sua participação em cavalhadas. Outro elemento fundamental parece ser a continuidade dos movimentos sebastianistas ocorridos em território nacional.

Não obstante, é importante notar, ao longo do romance, que o “sagrado” constantemente mostra-se atrelado à morte, ao sacrifício final. O destino trágico parece estar em consonância com aqueles que procuram se elevar sobre suas dificuldades. A figura de Dom Sebastião contra o exército mouro ou de Dom Silvestre possui uma consonância que, posteriormente, será analisada. O saldo final em vidas sacrificadas fora de onze mulheres, doze homens, quatorze cães e trinta crianças. Novamente sem sucesso.

A matança “sagrada” foi a causa principal da revolta de seu cunhado Pedro Antônio, principalmente, depois de ver suas irmãs serem mortas, incitando a multidão a acreditar que o último que faltava ser sacrificado era João Ferreira, seus próprios súditos o matam e sangram as pedras com seu sangue real.

Pedro, em luto, coroa-se como Dom Pedro I, O Astucioso, iniciando o Quarto Império, no dia dezessete de maio de 1838. Antes do pôr do sol desse mesmo dia, viria suas aspirações serem destruídas pelas tropas do Comandante Manuel Pereira, manchando, novamente, o solo e suas pedras com sangue de populares. Segundo a linha desenhada por Quaderna, não há revolução popular que não enfrente a resistência dos poderosos:

(...) Chegamos, então, ao trecho mais epopeico, bandeiroso e cavalariano da história da Pedra do Reino. Digo isso porque é agora que aparecem os Cavaleiros sertanejos, comandados pelo Capitão-Mor Manuel Pereira, Senhor do Pajeú, todos galopando em cavalos, armados de espadas reluzentes e arcabuzes tauxiados de prata, na sua expedição punitiva contra os Reis castanhos e Profetas da Pedra do Reino. Fazendo pacientes pesquisas, descobri que, naquele dia, a Guarda de Honra do Comandante Manuel Pereira era composta de trinta e seis Cavaleiros, entre os quais se destacavam seus nove irmãos, Antônio, Simplício, João, Francisco, Vitorino, Joaquim, Sebastião, Cipriano e Alexandre. Isso mostra que ele era três vezes mais importante do que Carlos Magno, porque tinha três vezes Doze Pares de França. Era um inimigo implacável da minha Casa: mas ressalto essa grandeza dele por patriotismo sertanejo e para provar também, logo de entrada, a superioridade do Sertão sobre aquele Reinozinho besta, estrangeirado e mixuruca que é a França. (SUASSUNA, 2014, p. 81)

É importante salientar o prazer do narrador em descrever esses eventos, mesmo com seus episódios de violência e barbárie. O protagonista se maravilha com a força da resistência

popular e como ela está intrinsicamente ligada a construção de sua subjetividade. Narra o fim trágico em um tom épico, enobrecendo a realidade violenta e exaltando o povo do qual ele é um representante, sobre a finalidade de mostrar sua grandeza como herdeiro de uma tradição secular

Da infância até a vida adulta, lentamente esses movimentos vão sendo absorvidos e reimaginados pelo protagonista, enxergando o belo e o fantasioso, onde alguns só viam o feio e o ridículo. Diante disso, nosso narrador revela seu passado e o de seus antepassados, sujeitos reais que existiram e formaram seus reinos, autorizando o protagonista de se sentir no direito de ser o próximo profeta-imperador, o rei Decifrador.

Cada um desses impérios messiânicos é representado pela mesma composição: a formação de um reinado popular, a procura pelo desencantamento de Dom Sebastião, o sonho do paraíso com a sua chegada, a transfiguração do solo local em objeto sagrado, a destruição do grupo sobre o comando do Brasil Oficial. O narrador apresenta o tempo como coordenado por forças místicas, a qual quer direcionar para formar o último império, o quinto império.

O Folheto X, **O Quinto Império**, é o primeiro dessa ordem que não discute um império messiânico que já existiu, mas que tenta provar os laços de parentesco entre os líderes dos antigos movimentos sebastianistas com Quaderna e seu padrinho Pedro Sebastião Garcia-Barreto, pai degolado de Sinésio. O sangue é representado como justificador das pretensões reais do protagonista, criando uma narrativa “costurada” para articular cada um dos antigos movimentos e como a sua continuidade é materializada pela sua existência.

O narrador-personagem busca se inserir na continuidade de um conjunto de movimentos representados por ele como messiânicos, todavia, mostra ser parte de sua vontade também romper com eles, particularmente a noção trágica inserida sobre eles. Essa cisma é narrada inicialmente no Folheto XIV, **O Caso do Castelo Sertanejo**, quando se percebe sua inexorável covardia frente ao medo da morte e da dor. Confessa Quaderna:

Todas essas grandezas e monarquias iam, assim, tocando fogo em meu sangue, com o desejo de me sentar no Trono de meus antepassados e de me assenhorear de novo do Castelo de pedra que eles tinham levantado no Pajeú. Quando, porém, meu sonho atingia o auge de fogo, lá vinha a lembrança estarecedora: todos os Reis da minha família tinham terminado de garganta cortada, de morte violenta tinha acabado Jesuíno Brilhante, o Rei do Sertão! Então, envergonhado, eu baixava a cabeça, corria de enfrentar morte cruel para realizar minha realeza, e confessava para mim que preferia ser um covarde vivo a ser um Rei degolado (SUASSUNA, 2014, p. 105)

Nota-se que o elemento místico é fabricado como realidade intransponível pelo narrador. Os impérios messiânicos, segundo ele, inexoravelmente, acabam em tragédia, pela guerra e sua destruição nas mãos dos poderosos. Os reis morrem, suas cabeças degoladas caem no chão. Entre a vida covarde, porém longa, e a vida curta e gloriosa, prefere a primeira. Dessa forma, busca romper com o movimento iniciado por Dom Sebastião, continuado por Zumbi e tantos outros “reis” brasileiros.

Toda essa crise se transforma após escutar sua tia Filipa cantar junto com uma idosa o repente chamado **O Desafio de Francisco Romano com Inácio da Catingueira**. Intrigado com algumas linhas do verso, corre para pedir ajuda de seu padrinho e conselheiro João Melchiades, cantador popular e antigo soldado da Guerra de Canudos. O padrinho ensina para seu afilhado que, no mundo da poesia, os poetas podem construir através da linguagem sua própria representação da realidade: uma leitura do mundo própria e livre. Como Quaderna demonstra:

Foi um grande momento em minha vida. Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha nem tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda! (SUASSUNA, 2014, p. 107)

Dessa forma, **O Romance d'A Pedra do Reino** apresenta uma união entre dois sentidos fundamentais para destrinchar os labirintos de seu castelo: o aspecto religioso e o literário. Como Quaderna fazia uma leitura mística do mundo, ao escrever sua obra, esta seria também composta valorizando traços dessa mesma religiosidade popular que Ariano e Quaderna são herdeiros.

Não obstante, não devem ser esquecidos outros aspectos fundamentais, particularmente sobre a união entre a visão política e mística de Quaderna: todos os episódios sebastianistas, apresentados previamente são representados como pano de fundo, já que em Taperoá após a chegada de Sinésio está em movimento o derradeiro acontecimento nacional, a “Revolução da Guerra do Reino”. Essa incitada por Quaderna como a oportunidade da população em expulsar os poderosos e burgueses para iniciar um paraíso terreno, onde a morte e a fome desapareceram.

Quaderna fabrica uma linha temporal. Um longo processo que busca engloba todos os eventos sobre um mesmo espírito revolucionário, a intitulada por ele da “Grande Revolução Sertaneja do Povo Fidalgo-Castanho do Brasil”, força que responde a uma vontade da Divina Providência do Cariri e sua mensageira a Moça Caetana.

Em consonância com a visão de Ariano Suassuna sobre a história brasileira, os relatos de Quaderna valorizam os episódios proféticos-messiânicos como momentos em que o povo brasileiro teria conseguido se manifestar sem imposições que viessem de cima ou de fora. Os impérios são representados pelo narrador como as diferentes formas que o povo se organizou e expressou, sem deformações e sem imposições, suas vontades políticas e religiosas, criando comunidades que refletiam sua religiosidade e procuravam responder de forma imediata seus problemas reais, por exemplo: a fome e a violência.

Essas comunidades, organizadas sobre os sonhos utópicos do Brasil Real, tornaram-se alvos do Brasil Oficial. A luta entre essas duas forças, representada com muita sutileza e ambiguidade, recebe do pícaro um olhar místico, onde cada capítulo encerrado prefigura-se o próximo obedientes, segundo o narrador, às forças providenciais.

Segundo Silva (2019), em seu livro **A religião católico-sertaneja**: reminiscências do criptocabalismo a partir do Seridó judaico , a obra de Ariano possui quatros princípios que, constantemente, se entrecruzam para formar sentido as disposições de seus personagens e de sua obra: o fatalismo apaziguado pela esperança da tutela divina, a subversão sertaneja, a possibilidade da transformação da natureza através de procedimentos mágicos e em seu centro encontra-se a providência divina, regulamentando as ações dos sujeitos.

A Providência, dessa forma, adquire um contorno sensível, exposta na própria História, uma dimensão espiritual ligada à experiência da realidade. Não sobrando mais espaço para a mera causalidade dos eventos.

Segundo o autor:

Em termos gerais, podemos então designar a cosmovisão da religião católico-sertaneja, conforme proposta por Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, como uma visão do mundo integrativa. Mas, apesar dessa percepção de um todo integrado, a cosmovisão esboçada no romance trabalha com as dualidades fundamentais clássicas: a existência do bem e do mal, macho e fêmea, esquerda e direita etc. (SILVA, 2019, p. 96).

Logo, o problema a ser contemplado pelo historiador natalense torna-se a existência do mal na representação cosmológica de Ariano Suassuna. Entretanto, de sua afirmativa também surge outro problema, mais profundo, porém fundamental: o problema do sentido do movimento providencial e como ele dialoga com a imanência. A solução, apresentada pelo romance para o questionamento, manifesta-se na religião criada por Dom Pedro Dinis Quaderna, o catolicismo sertanejo, quando percebemos como os princípios organizadores dessa religiosidade preservam certos aspectos da mentalidade religiosa medieval, segundo o esquema demonstrado por Erich Auerbach (1892-1957), em seu ensaio **Figura** (1938) e no seu livro **Mimesis** (1946).

3.4 O catolicismo sertanejo: interpretação figural sertaneja.

O catolicismo sertanejo é uma adaptação literária do “catolicismo rústico”, conforme apresentado anteriormente. Graças às particularidades coloniais, ao sincretismo religioso e a falta de clérigos da Igreja Católica, o homem sertanejo formulou uma nova forma de pensar sua relação com o sagrado e uma nova forma de compreender a organização religiosa. É no Folheto LXIV, intitulado **A Cachorra Cantadeira e o Anel Misterioso**, que Quaderna discursa acerca de sua criação:

É a minha religião, Excelência! Não estando muito satisfeito com o Catolicismo romano, fundei essa outra religião para mim e para meus amigos! O pessoal aí da rua, que sempre ouve cantar o galo, mas não sabe onde, ouviu falar nesse Antônio, o Conselheiro, e pensou que eu estava me referindo ao outro Antônio, o Villar, pseudônimo de guerra de Luís Carlos Prestes, criando-se, então, essa história de documentos subversivos! (SUASSUNA, 2014, p. 453-454)

Pelo fragmento acima, podemos notar a importância atribuída por Quaderna à tradição local para o catolicismo sertanejo, como são reverenciados os santos populares Padre Cícero e Antônio Conselheiro, ambos constantemente citados como guias por onde Quaderna busca trilhar seu “caminho místico”. Confrontando a indignação do Corregedor acerca dessa religiosidade “bárbara”, no Folheto LXV, **De Novo a Pedra do Reino**, Quaderna apresenta mais alguns elementos constitutivos de sua religiosidade:

— Sr. Corregedor, Vossa Excelência já deve ter notado que o Catolicismo Sertanejo tem suas leis e seus mandamentos próprios! A

poligamia, o pensamento socialista-sertanejo, a devora dos proprietários por Cachorros degolados e ressuscitados como Dragões eram alguns dos itens do nosso credo da Pedra do Reino! (SUASSUNA, 2014, p. 462)

Dessa forma, torna-se perceptível a intencionalidade por trás do discurso do narrador-personagem, entregando os primeiros momentos de sua obra, para criar uma estrutura narrativa didática, que lentamente apresenta para seus leitores e ouvintes sua cosmovisão: inicia seu discurso apresentando os “fatos históricos”, os impérios messiânicos-sertanejos, mostrando como eles viviam e como eles enxergavam o sagrado. Só após esses momentos, apresentava-se os fundamentos e mandamentos de sua religião, herdeira última dos movimentos proféticos-messiânicos. A herança cultural justifica a ação do presente, não apenas no nível de seus desejos pessoais monárquicos, mas também em suas aspirações proféticas.

Ao aglomerar diversas tradições religiosas distintas, o catolicismo sertanejo, segue a *práxis* religiosa dos antigos “imperadores” sertanejos, antepassados do narrador-personagem, propondo uma vida comunitária, nobiliárquica e subserviente a promessa da volta de Dom Sebastião e que com a sua chegada seria criado o paraíso na terra. Semelhante a seu “estilo régio”, a religiosidade sertaneja desbrava o subsolo fértil das heranças culturais sertanejas e busca criar uma harmonia entre as diferenças:

— Sr. Corregedor, a criação da minha Igreja Sertaneja foi muito parecida com a da minha Poesia-epopeica! Foi uma questão, ao mesmo tempo, de fé, de sangue, de ciência, de estro e de planeta! Tudo surgiu a partir da minha herança do sangue da Pedra do Reino, de uma crise de Fé, de uma visagem que tive e do cruzamento dos Astros zodiacais com as vicissitudes da minha vida-errante, extraviada e perdida por tudo quanto foi caminho e descaminho deste nosso Sertão velho da Paraíba do Norte! (SUASSUNA, 2014, p. 535)

Faz-se importante notar que Quaderna não “cria” uma religião do nada, mas admite que sua cosmovisão está sustentada pelo catolicismo já existente e pulsante no interior rural do sertão. Em um forte processo de metalinguagem, semelhante à sua poesia, Quaderna descreve sua obsessão por harmonia de partes contraditórias sobre a luz de seus dois mestres: Samuel, branco, poeta católico e Clemente, negro, sociólogo seguidor da religiosidade negra-tapuia.

(...) Assim que tomei conhecimento dessas coisas, fundi num fogo só esses elementos dispersos, e descobri imediatamente que a nova Religião fundada por mim, o Catolicismo-sertanejo, estava em harmonia absoluta com o programa da minha vida, influenciada, como sempre e em tudo, por Samuel e Clemente. Como Catolicismo, era uma religião bastante monárquica, cruzada e ibérica para

satisfazer o primeiro; e como Sertaneja, era suficientemente popular e negro-tapuia para ser considerada com simpatia pelo segundo. Posso, então, concluir, dizendo a Vossa Excelência que foram esses os acontecimentos que me trouxeram à minha atual condição de Profeta da Igreja Católico-sertaneja e Príncipe de Sangue do Trono do Sertão do Brasil! (SUASSUNA, 2014, p. 544)

Suassuna, intencionalmente, preocupava-se em deixar a seus últimos folhetos a missão de demonstrar a forma como o povo sertanejo compreende os diferentes episódios do passado a partir de uma cosmovisão providencialista e figural. O ápice dessa iniciativa encontra-se no folheto LXXXIII, **A Demanda do Sangral**, pelo diálogo ocorrido entre o cantador popular Lino Pedra-Verde e Samuel sobre o subsolo pulsante que criaram os diferentes episódios proféticos-messiânicos, o chamado “Século da Guerra do Reino”.

Acerca da descrença de Samuel em crer na “revelação” iniciada pela chegada de Sinésio, Lino é categórico:

(...) Tá, Doutor Samuel, eu me admiro é que o senhor, um homem formado, que vive tão perto do nosso Dom Pedro Dinis Quaderna, ainda não tenha entendido a história toda, acontecida desde o começo, com o nosso Prinspe-do-Cavalo-Branco! Quaderna é homem monárquico, profético e astrológico, e pode muito bem explicar ao senhor que o nosso Donzelo da pedra sagrada é o mesmo Prinspe da Bandeira do Divino e da Pedra do Reino do Sertão. Eu mesmo ouvi Vossas Senhorias falando sobre isso, e é por isso que me admiro que o senhor agora esteja estranhando tanta coisa! Nosso Prinspe apareceu na Serra do Rodeador, no tempo do ronca, no tempo de Dom João Pamparra e de Dom Pedro Cipó-Pau. Estava escondido na Casa da Pedra de onde a Santa falava, no soterranho! O nome do nosso Prinspe varia, ora é Dom Sebastião, ora é São Sebastião, conforme a necessidade! Ali, na Serra do Rodeador, mataram o nosso Prinspe e mataram também o Profeta dele (...) Mas o Prinspe ressuscitou, e apareceu de novo, na Pedra do Reino do Pajeú, sustentado pelos quatro Reis, os bisavós, aqui, do nosso Rei e Profeta, Dom Pedro Dinis Quaderna. (SUASSUNA, 2014, p. 696-697)

O que é mostrado como óbvio, como transparente para o sertanejo, é a chave que decifra o castelo literário criado por Quaderna. Os eventos, separados no tempo e no espaço, encontram-se ligados a uma teia, regida pela Divina Providência do Cariri, responsável direta pelo destino trágico de todos os movimentos sebastianistas, empreendidos pelo Brasil Real que buscavam a emancipação do Brasil Oficial.

A exegese popular dos sonhos dos cinco impérios- encontrados inicialmente nas profecias de Daniel e na pedra do rei Nabucodonosor - apresenta-se por caminhos cruzados: santos romanos, reinos sertanejos, militares romanos e guerras brasileiras são “confundidos” na

procura de uma compreensão mística da “totalidade” ou como ironicamente Lino fala “a história toda”.

Uma exegese providencialista que, mesmo em parte baseada em alguns autores sagrados para a Igreja Católica, se desvinculava do pensamento formal católico tradicional. Se o último encontra o reino de Cristo, apenas no dia do juízo final ou no além-vida, a tradição popular, expressada por Lino, espera o Encoberto na Pedra, guerreiro em constante conflito contra os poderosos para libertar o povo para viver um tempo de justiça e paz social.

Denuncia a crença sebastianista como o subsolo fértil que preenche os diversos momentos, da Pedra Bonita até Belo Monte, de Conselheiro até os quatro reis da família de Quaderna. De reino em reino, de profeta a profeta, a visão do catolicismo sertanejo, apresentado por Lino indica um percurso de análise exegética, remete a uma mentalidade profética medieval que não é exclusiva da Península Ibérica, mas ganhou contornos únicos em seu território.

Lino, o profeta popular continua:

(...) Esse pessoal todo, junto, deu um fogo na Pedra do Reino! Atiraram no sacrilégio das Torres encantadas, e, para vencer o sangue, cobriram a terra de sangue- sangue que ficou ali, vermelho, ensopando a poeira e queimado pelo Sol! Aí, o Prinspe morreu de novo. Mas ressuscitou outra vez, agora no Império do Belo-Monte de Canudos, em 1897, já no tempo do reinado do nosso Dom Pedro III, mais conhecido como Pedro Justino Quaderna, pai aqui do nosso Dom Pedro IV! é por isso que, no Belo-Monte de Canudos, o nosso santo conselheiro dizia: Quem não sabe que o digno Príncipe, o Senhor Dom Pedro III, tem poder legitimamente constituído por Deus para governar o Brasil? O pessoal pensava que ele estava falando era do filho de Dom Pedro II, mas como podia ser isso, se Dom Pedro II não tinha filho? É claro: o Conselheiro estava falando era do nosso Dom Pedro Justino Quaderna, porque no Reino é sempre assim que as coisas se passam: é um Rei castanho, no seu alazão, servindo de Profeta e sustança para o Prinspe-do-Cavalo-Branco! E o fato é que ali em Canudos foi aquela guerra desadorada, aquela Tróia, tudo quanto foi de Polícia e Exército de todas as Turquias do mundo, lutando contra o sagrado Império do Belo-Monte! Para despistar, eles diziam que a raiva deles era contra o pessoal guerreiro que apareceu brigando na Guerra. Mas era mentira! A luta daqueles turcos do Diabo não era nem contra o Conselheiro, nem contra Pajeú, nem contra Pedrão, nem contra o Major Sariema, nem contra nenhum daqueles Chefes guerreiros de Canudos! Toda aquela guerra, foi porque o Governo de turcos tem medo e raiva do nosso Prinspe, do Príncipe do Povo! Sim, porque ele estava lá, como sempre, trancado no Sacrário. (...) O que o Conselheiro fazia era somente cumprir as ordens do Prinspe, que vivia escondido e encoberto, dentro do Santuário, por trás de um véu bordado com o Sol, a Lua e as Estrelas! Aí, pressentindo o perigo, mandaram para lá um Herodes, o Corta-Cabeças que tinha sido Imperador de Roma, o Coronel Moreira César, o mesmo César que tinha mandado as onças comerem os Cristãos no

circo de Roma e que lá, na Roma deles, tinha também mandado matar São Sebastião. E aí é que se vê, mesmo, o motivo do medo deles: é que São Sebastião é o mesmo São Jorge montado no cavalo branco e matando o Dragão; e é o mesmo Dom Sebastião, que liberta a Onça castanha e manda ela matar o Porco branco que vem do estrangeiro! E é o mesmo Dom Pedro Sebastião, pai de Dom Sinésio Sebastião e que foi degolado! Todos esses são uma pessoa só, a Onça da Ressurreição! (SUASSUNA, 2014, p.698-699)

Como visto no fragmento acima, a história profética e a história mundana, na economia do sagrado sertanejo, estariam subservientes à história sagrada, nunca à história dos homens. Entretanto, os movimentos profetizados diriam respeito ao passado secular, pois é nas diferentes ações dos homens, em sua própria imanência, causa segunda, que realizariam os desejos da Causa Primeira. Logo, os episódios passados apresentados por Lino, por exemplo, o movimento de Canudos, o movimento da Pedra Bonita e suas respectivas destruições são analisadas pelo sertanejo em uma ótica vertical e acumulativa. Longe de tratar de uma “ignorância” histórica, revela-se uma forma profética e medieval de ver o tempo em sua totalidade. Dessa forma, “O século do Reino” profetizado só pode ser concluído no século temporal, ou seja, na terra. Vejamos a conclusão do pensamento do artista-profeta:

— “Doutor Samuel, tenha paciência também, mas por isso não! Por isso não, porque a Troia do Conselheiro também aconteceu há muito tempo, e tanto faz Roma como Canudos, tudo aquilo foi uma Troia só, está aí Dom Pedro Dinis Quaderna que o diga! Está lá tudo isso, escrito no folheto de Jota Sara! E tem mais: o senhor não disse, aí, que flecharam São Sebastião?”

— “Flecharam, sim, mas dizem que ele não chegou a morrer com essas flechadas! Foi deixado no mato, como morto, mas sobreviveu e foi encontrado por umas santas mulheres, que o levaram para Byblus e ungiram o corpo dele, estancando o sangue das feridas, de modo que ele sobreviveu e escapou!”

— “Está vendo?” — disse Lino, vitorioso. — “E o senhor ainda vem duvidar! Queriam matar São Sebastião, mas ele escapou e ressuscitou. E não sou eu quem diz isso não, é o senhor mesmo, pessoa formada e ilustre! Então, está provado: o Coronel Moreira César, Imperador de Roma, do Marechal Floriano Peixoto e do General Deodoro da Fonseca, quis matar São Sebastião, mas ele escapou, e tudo isso se passou foi em Canudos, aquela Troia (SUASSUNA, 2014, p. 702)

Para essa captura e representação da história brasileira não interessa o detalhamento das tramas factuais e dos contextos particulares, nos quais emergiriam cada um dos movimentos, muito menos os interesses particulares ou a vontade dos agentes neles envolvidos. Importa, exclusivamente, ressaltar em cada acontecimento sua qualidade como indício da transição de uma *figura* para um *preenchimento*.

A lógica que permite a comparação dos diferentes eventos baseia-se na suposição da existência e participação de Deus, o absoluto, na imanência como *alpha* e *ômega*, Causa Inicial e Final: não eram apenas semelhantes por serem parecidas, mas porque participavam e mantinham em si parte constitutiva do “fogo divino”. Dom Sebastião e Zumbi, Roma e Cartago, Canudos e o exército, portugueses e negros, são entendidos como *figuras* e *preenchimentos*, lutando contra os dominantes, ambos buscavam se transformar em algo além das limitações impostas pelo mundo. Esse posicionamento a favor do uso da interpretação figural, formulada na defesa aos diferentes episódios históricos, encontra sobre a analogia sua melhor articulação. O tempo secular, segundo o catolicismo sertanejo, como *figura* carente é necessariamente analógico.

Segundo o filólogo Aurebach (1997), em seu livro **Figura**, a interpretação figural dos livros sagrados, durante a Idade Média, foi a fórmula adotada pela maior parte dos Padres da Igreja para compreender os diferentes episódios bíblicos em seu caráter histórico e espiritual. Dessa forma, a mentalidade medieval providencialista orientava a história do Velho Testamento como uma prefiguração do Novo Testamento, possibilitando uma análise do tempo a partir de uma fórmula orientada, teleologicamente ditada, e que participava, pela vontade do Divino.

Na declaração do autor:

(...) A interpretação figural transformou o Velho Testamento de livro de leis e da história do povo de Israel numa série de prefigurações de Cristo e da Salvação, tal como encontramos mais tarde na procissão dos profetas no teatro medieval e nas representações cíclicas da escultura medieval (AUERBACH, 1997, p. 45)

A imagem da seta nos parece caro para o entendimento da causalidade figural, que liga dois polos *figura* (polo 1) e *preenchimento* (polo 2). Dois eventos concretos e históricos que, mesmo distantes no tempo e no espaço, possuiriam similaridades ocultas que revelaria uma vontade do Criador. Nessa verticalização dos eventos, cada um deles contém uma realidade histórica própria, porém imbuída de uma prefiguração a um evento futuro, necessariamente histórico, ainda mais verdadeiro, visto que sua existência e interpretação completava o sentido anterior, sendo também parte modelo para um novo movimento (AUERBACH, 1997, p. 27).

Segundo Auerbach, esse esquema verticalizado mediou grande parte das apresentações estéticas da Idade Média cristã, estruturando, inclusive, obras eruditas como a **Divina Comédia**

e a cultura popular. Resumindo, a interpretação figural verticaliza eventos históricos que aconteceram em tempos distintos e os insere em um plano transcendental, o plano da salvação da humanidade (AUERBACH, 1997, p. 54).

A compreensão de interpretação figural, para a literatura de Suassuna, permite ao historiador revelar na narrativa traços sobreviventes da mentalidade religiosa medieval cristã acerca dos eventos, que veria um sentido de progressão, guiado por uma história de causalidade divinas e históricas para um fim, fim não refletido enquanto *the end*, mas como finalidade de todas as coisas. Caminho que não pode ser totalmente realizável ou totalmente descrito, mas que, necessariamente, será percorrido, vemos pelas palavras de Auerbach: “tanto sombra quanto verdade são abstratas apenas em referência ao significado, a princípio ocultado para ser revelado em seguida” (AUERBACH, 1997, p. 31).

Como se vê nos diferentes fragmentos do discurso de Lino, a leitura providencialista sertaneja, profunda reminiscência da mentalidade medieval, insere sobre o mesmo plano narrativo a derrota de D. Sebastião no norte da África, o esgarçamento de Zumbi dos Palmares, o Movimento de Canudos, a Guerra do Reino, o misterioso desaparecimento e suposto ressurgimento de Sinésio sobre o mesmo tempo. Vejamos como Lino, novamente, produz paralelos entre as diferentes *figuras* do messias e seus correspondentes *preenchimentos*:

(...) O senhor tem certeza de que o caixão onde enterraram o santo era de ouro? Ouvi falar que era de pedra e que é por isso que São Sebastião foi sepultado nas duas torres de pedra da Catedral da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú! Mas me conte, aí, mais cinco tostões dessa história! Me diga uma coisa: antes dessa morte por flechadas, não houve, com São Sebastião, umas tribuzanas brabas, uns barulhos danados de guerra na África? Não foi uma batalha contra os turcos? E São Sebastião não estava na batalha, montado no cavalo branco de São Jorge?” (SUASSUNA, 2014, p. 703)

Dessa forma, o catolicismo sertanejo absorve os diferentes episódios, procurando seus elementos qualificadores, descaracterizando-os no processo, procurando apenas positivar as semelhanças, estimulando assim uma visão vertical, gradual e teleológica.

A projeção do Brasil Real (popular) e do Brasil Oficial (dominantes), torna-se no discurso do profeta popular, uma representação universal e atemporal, onde desde o início dos tempos, existiria uma luta guiada pela divina providência entre aqueles que querem oprimir e

aqueles que apenas não querem ser oprimidos. Ainda discutindo com Clemente, Lino recebe as informações do sociólogo as transfigurando para a mentalidade religiosa sertaneja:

— “O quê, Doutor Clemente?” — gritou Lino, dando um salto. — “O senhor disse Dom Antônio, foi? E disse que ele era do Crato, foi? Do Crato, ali no Sertão do Ceará, perto do Juazeiro do Padre Cícero? Está vendo, Doutor Samuel? Um dos Reis da Pedra do Reino chamava-se João Antônio, e terminou indo para o Crato, no Sertão do Ceará. E se esse tal Dom Antônio que deu o cavalo a Dom Sebastião era Prior do Crato, vá ver que era ele quem estava na Batalha da África — o nosso Rei da Pedra do Reino, João Antônio, Prior do Crato! E é isso mesmo, porque todos eles são uma pessoa só — Dom Sebastião Barbosa, São Sebastião, Dom Antônio Galarraz, Dom João Quaderna, Dom Antônio Conselheiro, Dom Pedro I —, todo esse pessoal santo e guerreiro, as sete pessoas da Santíssima Trindade! Ali, na África, o pau cantou, eram os Mouros contra os Cristãos, e o cavalo branco, e as lanças da Cavallhada, e o Cordão Azul e o Encarnado... A briga foi feia, e não admira que o Prinspe mude de nome, aqui e ali, para despistar a Polícia! Cada vez que ele aparece, adota um nome diferente, de acordo com as necessidades e perigos da Guerra do Reino! É Dom Sebastião, é Dom Pedro, é Dom Pedro Sebastião, é Dom Antônio Conselheiro, é Dom Pedro Antônio, é Antônio Mariz, é Antônio Peri, é Peri-val, é Persival, é Antônio Gala-Foice, é Antônio Galarraz, é Sinésio Sebastião, filho de Dom Pedro Sebastião, e por aí vai! (SUASSUNA, 2014, p. 704)

Os hebreus estavam para os sertanejos, assim como Dom Pedro para Dom Sebastião ou Dom Antônio Conselheiro para Dom Pedro Antônio, bem como Dom Sebastião é para Sinésio. São os “mesmos”, com a história secular presa a mesma estrutura narrativa, entre semelhanças e proporções, *figura* e *preenchimento*. Lino, cantador popular sertanejo, figurativamente, estende o mundo sobre um painel vertical, reto e acumulativo. Insere seu desenho paralelos, intercalando os episódios das guerras entre Cartago e Roma com o evento ocorrido quase dois milênios depois que foi a Guerra de Canudos no sertão da Bahia.

Ao estabelecer essas aproximações e figuras e utilizá-las, inseria o sertão e o Brasil à “história sagrada”, validava-se, assim, segundo a sua própria lógica, o “destino inexorável” de Sinésio e do povo sertanejo. No caso, o mesmo destino para todos os homens com a chegada do messias. Sinésio preenchia a *figura* dada por Dom Sebastião na batalha contra os mouros, enquanto anunciava em uma cavallhada cigana o fim da história, a primeira pedra do Quinto Império, esse último que também era uma *figura* para o *preenchimento* do último e absoluto, o Império de Cristo.

— “É por isso” — continuou Lino — “que eu digo que tudo isso é uma coisa só: porque, quando o nosso Santo Antônio Conselheiro de

Canudos disse que a monarquia da Revolução e da Guerra do Reino ia se dar era no Sertão, é porque já sabia que Dom Sinésio Sebastião, O Alumioso, filho de Dom Sebastião, o Degolado, ia ser Prinspe da Guerra, aqui no Cariri! O Conselheiro, Doutor, esse era homem sagrado e foi por isso que teve força para levar à frente a tribuzana macha de Canudos!” (SUASSUNA, 2014, p. 706)

Causa e efeito, movimento vertical, caminhando segundo a interpretação figural popular sertaneja para o plano divino, não por rupturas, mas de “acertos”, restaurações no pacto pré-existente e inegociável em torno do rei-messias. Forças além dos limites da república da década de trinta, pelo seu poder estão baseados no plano secular enquanto o do “Encoberto” e “Desejado” estarem ligados à vontade providencial.

Continuando a reflexão, Lino apresenta:

(...) Ela comemora o dia no qual o fogo de Pentecostes incendiou para sempre a nossa carne grosseira e o nosso sangue pagão, ferrando-nos com o sinete divino, sinal que há de lembrar, até o fim dos tempos, que é um simples desterro, um mero exílio, esta nossa passagem pela terra parda deste Sertão, por esta *segre* imensa que é o Mundo! O Pai veio para criar, para castigar e expulsar. O Filho veio para remir e perdoar. O Espírito Santo vem para reinar e iluminar! O Reino do Pai se encerrou, e já estamos chegando ao fim do Reino do Filho. Vai começar o Reino do Espírito Santo, e aí daquele que for encontrado com mancha de pecado no sangue! Este Sertão nosso é o Reino sagrado e misterioso (SUASSUNA, 2014, p.725).

Como apresenta o fragmento, “O século do Reino” era mediado pelas vontades humanas, ou melhor, desenhado para as causas secundárias responderem a providência do Cariri. Qualquer período, qualquer profecia, seria profundamente ligado ao Divino. Este, em particular, iniciava o tempo do Espírito Santo, que seria o momento em que as causas secundárias causariam um verdadeiro impacto, decifrado pelos profetas sertanejos desde os primeiros impérios messiânicos do sertão, a consumação da chegada do Encoberto e a guerra contra os representantes do Brasil Oficial, apenas para criar o último império, o Império de Cristo na Terra. O Quinto Império foi profetizado no catolicismo sertanejo e “confirmado” na poesia popular dos cantadores, pelos sonhos de profetas e de visionários. Seria a prefiguração, o momento anterior para o Juízo Final, a morte e a finitude desapareceriam e existiria um eterno gozo existencial.

A Idade do Espírito Santo, nos termos do catolicismo sertanejo, seria aquela, a qual o jesuíta Padre Antônio Vieira já havia previsto e aconteceria ali, no Sertão. Os sinais eram

imanescentes, as revelações dos profetas populares os mostravam. Se faltava precisão ou convicção para explicar o rei ou o momento, seria pela constante resistência de uma contraparte do jogo, o Brasil Oficial e seus representantes, normalmente associado as forças militares e latifundiárias. A chegada do messias, em conjunto com o profeta, desvia as incertezas e condensa as multiplicidades do tempo em uma reta linear, todos os eventos contidos na “história sagrada”.

No universo místico de Quaderna, os diferentes tempos eram figuras da Providência do Cariri, a materialidade era figura do Divino; a existência, imagem do Criador. Como revelou Auerbach, a leitura da Bíblia, particularmente na Idade Média e no início do período moderno, caracterizava-se pela união entre a espiritualidade e a história. O diálogo entre essas diferentes temporalidades marcava profundamente a mentalidade medieval (AUERBACH, 1997, p. 32).

Por consequência, a concepção do tempo não apresenta um caráter de circularidade, mas de linearidade. Nota-se a mudança entre os três tempos do universo. Dessa forma, Lino conceitua esse novo tempo profético simbolizado pela volta de Sinésio como o tempo do “Espírito Santo”. A história humana, dessa forma, não se repete, mas por estar pautada, segundo o catolicismo sertanejo, pela divina providência, progride através de *figuras* e *preenchimentos* até sua finalidade.

O tempo dos fatos humanos, acostumado com suas gênesis e conclusões, encontra na leitura do sertanejo religioso um adversário, recusa-se a sua incompletude e imperfeição. Aceita-o apenas sobre a justificativa de revelar nele a presença do divino em momentos centrais.

A teleologia, apresentada por Quaderna, Lino e Melchiades, permite que em um tempo profeticamente coordenado fosse possível alinhar São Sebastião, Zumbi dos Palmares, os outros homens da Pedra do Reino, Antônio Conselheiro e, não meramente como precedentes, mas como *figura* e *preenchimento* do outro. O método figural possibilitava ao iniciado no catolicismo sertanejo a buscar analogias no passado para explicar seu próprio tempo, visto que ambos são efeitos da vontade da Providência do Cariri.

Mesmo que o passado não se repetisse, não se classificando assim como um tempo cíclico, a história, no mundo antigo, chamada de mestra da vida, seria, segundo o catolicismo sertanejo, fabricada por semelhanças e similaridades com a causas anteriores. A comparação de episódios distantes, longe de ser mera “confusão” ou “ignorância” popular, trata-se de uma

forma de organização do tempo na procura por decifrar no mundo e para o mundo as vontades e ações do Divino.

Nessa espiral de figuras, o Quinto Imperio, segundo a concepção de Quaderna, ao anunciar o futuro do Brasil, discutia o passado e o presente. O presente é o tempo da narrativa e no período que foi escrito a obra, em crise cultural e institucional, mas compreendido por um passado miscigenado e de resistência que justificavam os sonhos do narrador-personagem em um futuro guiado por um império popular e católico, cuja principal vontade seria subverter a ordem social e garantir o desaparecimento da fome e da morte.

A temporalidade figural da narrativa, reflexo da interpretação da participação do sagrado na imanência, permitia para os profetas e poetas dobrar os diferentes tempos na projeção de um reino. Providência que se formulava em analogias, meras repetições da Causa Primeira, em um outro tempo, garantindo a existência de certas semelhanças, mas nunca de igualdade.

A interpretação da participação da Divina Providência pelos profetas do catolicismo-sertanejo, como Dom Pedro Dinis Quaderna, João Melchiades e Lino Pedra-Verde, é uma das chaves exegéticas do castelo medieval, barroco e moderno do autor paraibano Ariano Vilar Suassuna. Absorvia o passado, transfigurava a realidade e procurava na relação do homem finito com o sagrado infinito as condições para imaginar um império messiânico. Entretanto, apenas ao se deitar com a Moça Caetana, a representação da morte sertaneja, os homens e as mulheres podem completamente vislumbrar do alto do lajedo o esquema místico que organiza todas as coisas.

4 A MOÇA CAETANA: UMA REFLEXÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO MÍSTICA DOS GÊNEROS E DA MORTE NO ROMANCE DA PEDRA DO REINO.

Sobre um calor escaldante do sertão de Taperoá, Dom Pedro Dinis Quaderna e o Beato Pedro, idoso casado com Maria Sáfira, amante de longa data de Quaderna, sentam juntos no chão e se encostam na parede. Entre uma estante e uma porta, começam a conversar sobre o passado que ligou os três. O protagonista lembra que, ainda jovem, a mando de sua família, estava fazendo seminário para ser padre. Nessa época, fora obrigado pelo seu pai a tomar *cardina*⁹, bebida de gosto amargo a qual o consumidor “fica inteligente mas perde toda a força de homem” (SUASSUNA, 2014, p. 317). Em pouco tempo em que havia bebido, Quaderna conhece Safira, confessando-lhe seu dilema e sua dor.

(...) Ah, Pedro, como é bom esse contato da gente com mulher! Como é bom a gente dizer certas coisas e ouvir outras, naquele tom em que, de repente, tudo se tornou possível! Como isso é diferente destes nossos ásperos entendimentos masculinos, em que somos olhados com hostil imparcialidade e julgados a cada instante! Com as mulheres, é o contrário. Se gostam de nós, elas não nos julgam e são ainda mais carinhosas quando a gente se revela fraco e cheio de defeitos(...). Naquele dia, falando com Maria Safira, eu senti assim (SUASSUNA, 2014, p. 318).

No outro dia, Sáfira aparece com a solução, manda Quaderna guardar a chave da Igreja, pois, quando acabada a missa, se encontrariam e cometeriam um sacrilégio, dormindo juntos e “(...) recuperando a força de homem que tinha perdido” (SUASSUNA, 2014, p. 318).

Nessa cena e em tantas outras na obra, o personagem Quaderna explica que tanto ele quanto Maria Sáfira, mesmo sabendo do imenso sacrilégio que cometeriam, não poderiam se negar, a voz do sangue chamaria mais alto. Os sujeitos, para nosso protagonista, estavam fatalmente ligados a responder “a verdade essencial” de sua sexualidade. Assim, um dos principais eixos estruturais da obra de Ariano Suassuna seria a compreensão do masculino e do feminino enquanto uma essência absoluta, inexorável.

Quaderna, como veremos, representa a sexualidade de uma forma muito particular, essencialista e pessoal. O sexo e a sexualidade, em seus relatos, não são um fenômeno exclusivamente biológico, mas uma situação de “abismo”, cujo em seus ápices permitem ao serem humanos experimentar uma relação íntima com o divino. É, em seu limiar, nas fronteiras entre o ápice da vida e da morte que a humanidade se encontra tocada pelo divino.

⁹ Cardina é uma mistura de raízes típicas do sertão brasileiro, com fortes efeitos alucinógenos.

Meu personagem Quaderna, o Decifrador, é deformado, entre outras coisas, pela visão torcida e doentiamente exacerbada do Sexo, pela violência da Revolução, pelo opressivo e sufocante terror do Estado e pela corrupção moral ligada ao Dinheiro. A sociedade do século XX deifica três ídolos – Falos, Moloc e Mamom – e as marcas de suas deformações e dessa idolatria são perfeitamente visíveis em Quaderna (SUASSUNA, 2008a, p. 225).

A representação da morte e da sexualidade, identificados em múltiplos cantadores e poetas populares sertanejos, foram apropriados e representados nos vários folhetos por Ariano Suassuna em seu romance colossal, ou ainda, que como consideraremos mais a frente, deve ser compreendido como conservador de uma mentalidade medieval acerca da sexualidade, do morrer e da morte. Em seu curto ensaio, nomeado “Sexo e morte”, Suassuna (2008a) apresenta que o êxtase da morte, o encanto da beleza e o arrebatamento do amor são meios essenciais para a humanidade encontra-se com o divino:

(...) nossa busca da Beleza pela Arte, do Amor pelo Sexo, da Morte como fonte de Vida, [são] os três ásperos e belos caminhos através dos quais o homem-mortal às vezes experimenta ainda nesse mundo escuro, o toque da Divindade imortal (SUASSUNA, 2008a, p. 227)

O objetivo dessa primeira parte do capítulo é reinscrever a dominação masculina como dado historicamente construído. Apresentando como a visão dicotômica sobre a relação do feminino e do masculino presente na colossal obra de Ariano Suassuna, **O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta** expõe e naturaliza a mentalidade viril e patriarcal da sociedade sertaneja, durante meados do século XX.

Partiremos assim do pressuposto de que, por meio de um complexo conjunto de discursos, ao longo dos séculos, do que o feminino, no Brasil e em Suassuna, foi criado enquanto fetiche¹⁰ masculino, que entende o feminino apenas em um sistema relacional negativo, ou seja, como um ser-para-o-outro e não um ser-para-si. Assim, a mulher e o homem estão eternamente condicionados a nunca transcender a sua sexualidade, voltados a uma interpretação essencialista historicamente construída: o masculino enquanto forte, honroso e dominador e o feminino a se doar voluntaria ou involuntariamente ao aumento do capital simbólico do homem.

¹⁰ Fetiche aqui entendido em um conceito mais aberto, não meramente a relação de coito, mas também acerca do prazer criado em dominar simbolicamente as mulheres.

O sertão de Suassuna seria assim espaço do entendimento profundo e místico da eterna Mulher brasileira e do eterno Homem brasileiro em sua relação mística que busca transcender qualquer correspondência histórica, pois ela é uma necessidade.

Tentaremos, dessa forma, unir a busca por Suassuna de criar um discurso sobre a identidade do povo sertanejo e a dominação simbólica exercida sobre as mulheres no Brasil. Logo, seguindo a obra de Queiroz (1997), intitulada **Crítica literária e estratégias de gênero**, utilizaremos da crítica literária feminista, procurando expandir a análise acerca da representação das diferentes perspectivas sociais que tencionam o masculino e o feminino. Nas palavras da escritora:

(...) Trata-se, para ela, de dialogar com os valores que se encontram subjacentes e que fundamentam tais tradições, com o propósito de observar sua marca de gênero e, aos poucos, construir um contra-cânone, que é contra não por simplesmente opor-se a, mas porque propõe aos textos outras perguntas, porque se situa em outro horizonte de expectativas na interação com as obras e porque começa, nesse gesto, a oferecer novas leituras a uma tradição até então submersa (QUEIROZ, 1997, p. 52-53)

Logo, dividiremos a reflexão sobre a dominação masculina no **Romance d'A Pedra do Reino** em duas partes: a primeira constituída por uma análise sobre as teorias de Foucault (1984, 1985, 1988), em sua trilogia já clássica **A História da Sexualidade**, em conjunto com o pensamento sociológico de Bourdieu (2003), em seu livro **A dominação masculina**. A segunda apresenta, propriamente dita, a crítica ao discurso acerca da sexualidade no **Romance da Pedra do Reino e do Príncipe do sangue do vai-e-volta**, a partir, principalmente, mas não exclusivamente, dos personagens Quaderna, Maria Sáfrica, Adalberto, Arésio Barreto e dos princípios do catolicismo sertanejo.

No que concerne à contribuição de Foucault, destaca-se a tese de que dentro do discurso acerca do sexo estão intimamente ligadas as relações de poder (jurídicas, religiosas, políticas, sociais e históricas) que projetam sobre o corpo, suas vontades e materializações, remodelando e definindo a favor de um poder instituído e seu entendimento sobre suas “verdades essenciais” (FOUCAULT, 1988, p. 9).

Esse enorme itinerário, criado sobre a promessa de controlar os “degenerados” e colocá-los de volta à “normalidade”, produziria um duplo efeito paradoxal acerca da sexualidade: ao mesmo tempo que cria um esforço para conter, reprimir e normatizar o ato sexual. Passar a revivificá-lo como a “verdade essencial” dos sujeitos a partir da era moderna.

O dispositivo da sexualidade engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo (FOUCAULT, 1988, p. 244).

Foucault (1884, 1885) esclarece que o controle de si, originado no Ocidente com os gregos, sendo absorvido pelos romanos como uma Filosofia Natural, foi transformado em discurso pela necessidade de confissões pela Igreja no mundo medieval, tendo seus dois momentos mais exuberantes por volta do século XVI com a sistematização dos métodos de exame de consciência e, no início do século XIX, metodicamente trabalhada pela pedagogia e outras tecnologias do sexo. Isso, lentamente transformou as pulsões do corpo, o corpo e suas manifestações objetivas em uma fonte para uma verdade ontológica sobre a condição humana. Encontra-se “a verdade” sobre o sexo e ele encontra a “nossa verdade”.

o ponto essencial (pelo menos, em primeira instância) não é tanto o saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-la, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o —fato discursivo global, a —colocação do sexo em discurso (FOUCAULT, 1988, p.18).

Desenvolve-se, em torno do signo do corpo e de suas pulsões, um complexo sistema de dispositivos da sexualidade, percebido, por Foucault, como um fenômeno social de longa duração. Ao ser inserido por Suassuna, a sexualidade, em uma narrativa romanesca, integra-se, dessa forma, a um gênero literário, dominado por uma cultura patriarcal, que legitima a dominação masculina enquanto evidência ligada a uma concepção religiosa da realidade.

Dessa forma, Foucault nos ajuda a entender a sexualidade representada pelos personagens criados por Suassuna não meramente como o coito sexual, mas como um dispositivo histórico discursivo em uma complexa rede de relações políticas, sociais, religiosas e identitárias.

As relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcione dentro e a partir desta dupla exigência. (FOUCAULT, 1988, p. 179)

Com o objetivo de re-historicizar a sexualidade em Suassuna, porém tentando não criar um Frankenstein teórico, iremos, em nossa reflexão, combinar o trabalho de Foucault acerca da sexualidade, a qual produz uma fascinante genealogia do homem ocidental como um “*sujeito de desejo*” e o trabalho do sociólogo Bourdieu (2003), que auxiliou, principalmente, na compreensão da produção simbólica de significados e significantes enquanto uma estrutura de dominação masculina, indissociavelmente ligada ao poder e a violência física e simbólica.

Bourdieu (2003), em seu já clássico livro **A Dominação masculina**, escreve sobre a desigualdade estrutural entre os sexos, desenhados em um campo puramente viril em que o feminino só existe enquanto negação da virilidade, sem qualquer independência, ser reduzido a mero objeto de prazer ou de conquista. É nesse desenho relacional, fabricado socialmente, que podemos entender a definição do masculino e do feminino.

Entendemos aqui o corpo enquanto espaço de produção de significados. Enxergaremos as estruturas sociais já estruturadas e que estruturam a reprodução delas mesmas enquanto ser ontológico, ou seja, natural, normativo e essencialmente religioso para perpetuar sua dominação.

(...) A representação social do próprio corpo com qual cada agente deve contar, e desde a origem, para elaborar a representação subjetiva de seu corpo e de sua hexis corporal é assim obtida pela aplicação de um sistema de classificação social, cujo princípio é o mesmo dos produtos sociais ao qual ele se aplica. Assim, os corpos teriam todas as possibilidades de receber um valor estritamente proporcionado à posição de seus possuidores na estrutura da distribuição das outras propriedades fundamentais (BOURDIEU, 2003, p. 184).

Esta dependência simbólica e material, a que as mulheres são condicionadas, parte de uma complexa cadeia de movimentos, porém priorizaremos em prol da objetividade apenas dois: o discurso e o olhar. Ambos ligados, desde seu nascimento, à formação identitária que busca uma profunda manutenção da dominação simbólica do masculino sobre o feminino. A maioria das mulheres é vista, em toda literatura de Suassuna, apenas como um ser-para-outro, um mero objeto em várias trocas físicas e simbólicas que buscariam aumentar o capital social do universo patriarcal.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se esperam que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou

até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutivas de seu ser (BOURDIEU, 2003, p. 82).

Usaremos então a literatura de Suassuna como limiar para a compreensão da absorção do fenômeno social da dominação simbólica do masculino sobre o feminino no campo da literatura, identificando e desmistificando a estruturação do *campo* simbólico que é a chave para a transformação de sua dominação e sua reinserção no mundo da história, ou seja, na retomada dos humanos enquanto sujeitos livres.

A criação e contenção do capital simbólico, para Bourdieu (2003), fabricam uma diferenciação entre os homens, a partir do critério da virilidade, um contexto de competição e busca por reconhecimento do grupo: buscando ostentar o capital simbólico de o *mais viril*, o *mais honrado* e o *mais homem*. Vê-se nela qual o homem é mais masculino que o outro homem. É em jogos, rituais e sobre seu domínio sobre o feminino que os participantes podem ser vistos como *ser-percebidos* a qual também julgam seus adversários. É nessa economia dos valores simbólicos que o domínio sobre o universo feminino no sertão de Suassuna se faz uma ferramenta tão valiosa para o entendimento do ser inserido em uma cosmologia essencialista patriarcal.

A dominação simbólica, incorporada no corpo da mulher e do homem, enquanto capital simbólico, efetua-se nos mitos e nos rituais de passagens, aos quais o *habitus* feminino atribui a mulher a expectativa de amor ao lar e a passividade, enquanto o *habitus* masculino exige ao homem um controle sobre o feminino enquanto manutenção de sua honra viril e dos bens de produção. Ambos se interessam por uma lógica da distinção ligada a exclusão: no caso, a exclusão do feminino.

O *habitus* é um conceito decisivo em nossa pesquisa, visto que tem a capacidade de condicionar ao corpo e suas pulsões ao campo intelectual, no qual seu discurso foi produzido, visto que é impossível pelo menos para Bourdieu pensar o corpo sem o *habitus*, apenas podendo trocá-lo por outro.

As estruturas estruturantes podem servir como estruturas estruturadas e o contrário também é verdadeiro: somos sujeitos que se tornam objetos de um entendimento pré-existente e objetos sendo sujeitos que buscam adaptar a estrutura a nossa individualidade. Na opinião de Bourdieu, os homens, por acreditarem ser detentores do domínio simbólico, falhariam em

entender que também passam a ser controlados e definidos por ele, limitando, assim, sua liberdade e se autoflagelando (BOURDIEU, 2003).

O domínio sobre o feminino também é o controle sobre si mesmo. De fato, a dominação, que o masculino busca exercer com tanta veemência sobre as mulheres, deriva do que ele sofre do próprio *habitus* masculino decorrente dos costumes, instituições sociais, hábitos, dizeres e consumos artísticos que fluem no espaço público e privado. Bourdieu nota o absurdo da dominação simbólica: o homem só é capaz de dominar um ser-outro por que algo domina ele: a cultura da virilidade (BOURDIEU, 2003).

4.1 O tear dos astros: a poética mística do masculino e do feminino.

Dentro do texto de Suassuna, lembremos que Clemente e Samuel, em toda a narrativa, vivem a discutir, tomando decisões, em sua imensa maioria, contrárias. Em mais um passeio mostrado no Folheto XXXIX, **O Cordão Azul e o Cordão Encarnado**, vemos mais um exemplo dessa situação. Em mais uma cavalcada que Quaderna e seus mestres faziam, os dois mentores começam a discordar sobre uma série de temas: religião, história, o papel das cidades e da área rural. A cavalcada continua nesse descompasso, e como sempre Quaderna estava ansioso para encontrar o meio termo entre os dois grandes mestres, o fim pacífico e harmônico, a revolta sem revolta, porém os mestres só encontram um tema a qual concordam que é acerca da sexualidade, definindo-as:

Do ponto de vista social, o sexo masculino, mais forte, dominador e explorador do outro, era da Direita, e o sexo feminino, explorado, fraco, ressentido e revoltado, da Esquerda. Mas, do ponto de vista do gosto, o sexo masculino, sóbrio e despojado, era da Esquerda, enquanto o feminino, com o amor pelos tecidos e pelas joias, era da Direita. (SUASSUNA, 2014, p. 255)

O feminino é entendido e forjado em sua compreensão sertaneja desses conceitos enquanto algo menor e diminuído: fraco, explorado, ressentido, revoltado e fútil. Em contraste, o feminino serve em uma relação de dualidade para explicar a “verdade essencial” sobre o masculino, conceito de antítese que se classifica como: forte, dominador, explorador do outro, sóbrio e despojado.

Essas considerações expressam, grosso modo, um forte paralelo com o entendimento de Foucault e Bourdieu acerca da sexualidade e da dominação masculina. Ariano Suassuna teria crescido e ensinado pela mentalidade da época e, por isso, reproduzia uma argumentação de

pelo menos dois séculos, a qual vê na sexualidade e em suas diversas manifestações a força definidora do sujeito.

Privilegiando a regularidade e a repetição de uma estrutura essencialista, a sociedade sertaneja, narrada por Suassuna, retiraria do feminino e do masculino a possibilidade de serem agentes históricos, ou seja, diminuiria sua condição humana em ser livre, permitindo a ela um espaço e um comportamento determinado pela sua sexualidade, constituindo um dispositivo de poder que trabalha em uma dupla forma: diminuindo a mulher em seu papel de presa a ser tomada, elevando o masculino e sua virilidade como predador e dominante.

E o trabalho de virilização (ou de desfeminização) prossegue por ocasião desta introdução no mundo dos homens, do ponto de honra (nif) e das lutas simbólicas (...) a criança, em trajes novos e com a cabeça enfeitada com um turbante de seda, recebe uma espada, um cadeado e um espelho, enquanto sua mãe depõe um ovo fresco no capuz de seu capote. Na porta do mercado, ele quebra o ovo e abre o cadeado, atos viris de defloramento, e se olha no espelho, que, tal como o limiar, é um operador de inversão. Seu pai o guia no mercado, mundo exclusivamente masculino, apresentando-o aos outros homens. (BOURDIEU, 2003, p. 37)

Não é a natureza, mas uma ordem simbólica que adapta o corpo para “naturalizar-se”, atribuindo ao masculino a institucionalização da diferença relacional, criando uma dialética da negação. Isso se apresenta em uma série de discursos e instituições criadas, ao longo do tempo, para poder dar, ao universo simbólico masculino, a capacidade de fabricar o feminino, enquanto antítese fraca de suas próprias virtudes, criando uma assimetria nas relações de poder de uma representação contra a outra, marcando a dominação simbólica.

O folheto VIII, intitulado **Terceiro Império**, seria o verdadeiro símbolo em toda obra do suposto direito a realeza do protagonista, pois teria sido criado pelo antepassado Dom João Ferreira-Quaderna, após encantar suas duas primas e casar-se com tantas outras. O rei, em sua busca delirante de ressuscitar Dom Sebastião e transfigurar o sertão no paraíso do fogo encantado, criou um ritual a qual mandava degolar seus seguidores para passar seu sangue nas pedras que formariam seu castelo. Durou apenas três anos de 1836 a 1838, quando o rei decidiu fazer uma degola geral, matando doze homens, onze mulheres e várias crianças.

Acontece que meu bisavô, o Infante Dom João Ferreira Quaderna, tinha seduzido e raptado, de uma vez só, suas duas primas, a Infanta Josefa e a Princesa Isabel, irmãs do Rei Dom João I, que abdicara. Meu bisavô era meio tarado, bastando dizer que, depois, quando já tinha sido coroado Rei, instituiu, na Pedra do Reino, um ritual Católico-sertanejo, segundo o qual ele, Rei, era quem primeiro possuía as noivas, no dia do casamento, o que fazia, segundo

explicava, “para inoculá-las com o Espírito Santo”. Parece que ele só conseguia ser macho praticando, ao mesmo tempo, um sacrilégio e uma crueldade — mas, então, depois de assim despertada pelo sangue e pela maldade, não havia quem contivesse mais sua potência. Pois bem: como o Catolicismo-sertanejo da Pedra do Reino permitia a poligamia, Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, chegou a ter o número sagrado de sete mulheres (SUASSUNA, 2014, p. 74)

Temos aqui, a partir desse mito criado, uma profunda ponte que busca estabelecer uma relação estreita que vai durar toda a obra do autor: o aumento da potência de agir do masculino, bisavô do protagonista, com a expansão de seu domínio sobre o feminino enquanto posse, mero objeto. Um certo tipo de erotismo é definido logo nas primeiras páginas, o masculino alcança sua Verdade quando exerce um poder brutal sobre o feminino.

Nota-se que, ao passo da dominação e redução do feminino, a virilidade também estaria ligada ao crescimento da potência, graças ao sacrilégio por ele cometido, pois, além da destruição da mulher, existiria uma passageira subversão da ordem social-religiosa. O ser masculino, em sua máxima potência, circunda uma espécie de quebra de qualquer limite: ético ou religioso.

É no folheto XI, **A Aventura de Rosa e de La Condessa**, que Quaderna, após explicar a trajetória trágica que carrega em seu sangue “quadernesco”, passa a se dedicar a fazer um breve resumo de sua infância, principalmente situando outras duas imensas influências em sua vida: sua Tia, Dona Filipa Quaderna, e a de seu Padrinho-de-crisma, o Cantador, marido de sua Tia, João Melchíades Ferreira. Cada um deles terá um papel muito particular na educação de Quaderna.

Filipa, mulher de extremos, personagem que pela manhã pode estar delicadamente costurando suas rendas, a tarde pode beber uns goles de cachaça pura e sair quebrando tudo dentro da feira, conquista a mais profunda admiração de seu sobrinho, que desde muito jovem escutava e admirava as cavalarias, caçadas e brigas de faca que considerava um traço definidor da cultura sertaneja.

Impressionava-me a calma, a modéstia e a energia mansa que ela conseguia conciliar com a coragem viril e os assomos cavaleiros dos dias em que estava azeitada. Nesses dias de calma cotidiana, vestindo a saia comprida e o casaco com mangas que sempre usou, punha óculos de aro de ouro e, sentando-se à almofada, fazia rendas e rendas, cantando velhas cantigas e folhetos, que sabia de cor, às dúzias. Meu Padrinho tinha, tinha por ela, a maior admiração. De modo que assim fazendo renda e cantando suas cantigas, ela dirigia tudo, despoticamente: desde a criadagem até a educação, o catecismo e as diversões das filhas dos moradores e Vaqueiros. (SUASSUNA, 2014, p. 85-86).

Tia Filipa, personagem complexa do romance, de forma paradoxal consegue romper e manter as normas sociais preestabelecidas, toma as decisões de sua casa semelhante a um patriarca, controla as ações de seus sobrinhos, protege a honra familiar, porém continua como uma forte referência doméstica e religiosa. Contudo, a virilidade, atributo ontologicamente masculino, mantém-se atrelado a coragem, a sua capacidade de expandir sua vontade através da violência.

(...) Não podia consentir, também, que minha Tia terminasse amargamente sabedora que ela própria, uma mulher, tinha mais coragem do que os homens da família, o que a teria matado de desgosto. Por isso, quando surgia uma questão qualquer em que, segundo os códigos particulares dela, estava empenhada “a honra dos Quadernas”, lá ia eu, apavorado, a contra-gosto, procurando me fazer o mais parecido possível com a imagem que ela guardava de mim (SUASSUNA, 2014, p. 85).

O feminino e o masculino são mistificados como eixos morais que hierarquizam as expectativas, as ações e o pensamento em homens e mulheres. Uma mistura mistificada entre o comportamento, o corpo e os valores sociais que se traduzem em valores ontológicos. É crucial entender isso. Não é somente o corpo ou o desejo do indivíduo, mas ele enquanto ser condicionado a um “ponto-fixo universal” que centraliza as ações segundo determinações que se aproximam ou se afastam. Filipa demonstra-se aproximar da virilidade, atributo masculino, conciliando com a mansidão e a modéstia, atributos, histórica e culturalmente, construídos como partes do feminino, enquanto Quaderna envergonha-se, pela sua covardia e fragilidade física, características que ele foi ensinado a atribuir as mulheres.

Após a morte da mãe de Quaderna, Maria Sulpícia, mulher “(...) suave e bondosa” (SUASSUNA, 2014, p. 85), Tia Filipa se torna completamente responsável pela criação dos filhos legítimos do Pai de Quaderna, sendo Quaderna o mais querido por ela.

Motivado pelas tragédias que ocorrem na Pedra do Reino, Quaderna cada vez mais tenta absorver os folhetos populares e as cantigas cantadas por Tia Filipa, pelo seu padrinho-de-crisma e por Maria Galdina. Sobre essa doce lembrança infantil, descreve a importância delas para a sua formação:

Aí, a medida que eu ia crescendo, essas ideias iam cada vez mais se enraizando no meu sangue. Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros folhetos e romances que me deram ensinados por Tia Filipa, por meu

Seu padrinho-de-crisma, João Melchiades, personagem que semelhante à narrativa de Suassuna, mistura realidade e ficção, foi um antigo soldado que lutou na guerra de Canudos, defendendo o exército brasileiro e invadindo o arraial. Em sua velhice se torna cantador, homem que possui uma importância única na estrutura da narrativa: um sábio que conserva a tradição dos cantadores sertanejos, sendo um profundo conhecedor das vontades astrológicas que regem as vontades dos sujeitos. É com carinho que Quaderna relata os anos de aprendizado em sua escola:

O velho João Melchíades ensinou-nos, ainda, que, entre os romances versados, havia sete tipos principais: os romances de amor; os cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; os de profecia e assombração; e os de safadeza e putaria. (SUASSUNA, 2014, p. 94).

Perguntado pelo seu jovem discípulo sobre a verdade dos eventos em que narrara, responde para Quaderna no folheto XII, intitulado **O Caso do Castelo Sertanejo**, a necessidade de transfigurar a realidade para torná-la em algo mais sublime. Característica essa já apontada como brevemente discutido no capítulo um ponto fundamental ao movimento armorialista.

(...) ele me respondeu que a “rima e a Poesia obrigavam a gente a fazer essas mudanças de glória filosófica e beleza litúrgica”. Conformei-me, concordei e perguntei, então, que Castelo era aquele que tinha aparecido no Folheto e que não figurava nos livros de Pereira da Costa e Souza Leite. Ele retrucou que todo Rei tem um Castelo, uma Fortaleza, uma edificação de pedra e cal na qual se isola como defesa contra os inimigos e como marcos de sua realeza. Todos os cantadores, quando cantavam as façanhas dos Cangaceiros, costumavam construir, em versos, um Castelo para seu herói (SUASSUNA, 2014, p. 105).

Nosso protagonista se depara com duas revelações: a primeira é que a vida por si só não se basta, criamos a arte para transfigurar o real em algo maior do que a si mesmo. A segunda busca resolver o problema de sua covardia, afinal também poderia se tornar um Rei sem precisar morrer ou derramar sangue, apenas criaria um Castelo, recolocando os Quadernas no trono. É no mundo da literatura, em que o narrador-personagem daria vazão às suas disposições e ambições.

No folheto LXXI, **O Caso do Jaguar Sarnento**, Quaderna, com muito carinho, lembra-se das canções que escutava e o fazia se encantar, recorda com entusiasmo de como os heróis

eram retratados em dois de seus cordéis favoritos, ambos que escutou ainda muito jovem: **Carlos Magno e os Doze Pares de França e O Rei Orgulhoso na Hora da Refeição.**

(...) Pela leitura deles, eu via que os Heróis parecem que só faziam três coisas, na vida: porque, quando não estavam na mesa, comendo e bebendo vinho, estavam, ou na Estrada, brigando, montados a cavalo, armados de espadas e com bandeiras desfraldadas ao vento, montados em alguma Dama, trepando senhoras e donzelas desassistidas. Vida era aquela, a vida dos Cangaceiros medievais como Roberto do Diabo, ou dos Guerreiros sertanejos como Jesuíno Brilhante, homens vestidos de Armaduras de couro, armados de espadas compradas em Damasco ou no Pajeú, bebendo vinho de Jurema e Manacá, vencendo mil batalhas e sempre aptos a possuir mil mulheres. Estas, mesmo quando não gostavam disso no começo, terminavam gostando no fim (SUASSUNA, 2014, p. 542).

Novamente, o lugar do pleno desenvolvimento das forças masculinas se encontra em condição de paralelos estreitos sobre o domínio de seus inimigos e sobre o feminino. É nessa sexualidade dialética regulamentadora, onde a ordem é comprovada pelo domínio da consciência do outro. Quaderna e esses cordéis possuiriam uma visão que aproxima a guerra ao sexo, o orgasmo e a violência, o domínio e o amor.

Tomemos como reflexão outro personagem que também teve sua vida radicalmente alterada com a chegada de Sinésio, seu irmão mais velho Arésio Garcia-Barreto. O Folheto LXX, intitulado **O Carneiro Cabeludo**, nos apresenta Arésio Garcia Barreto como a sua definição para o homem primordial castanho, o ser ontológico sertanejo em sua máxima potência. Acerca das suas disposições, Quaderna o justifica pela força dos astros no dia de seu nascimento:

(...) De fato Arésio, nascido a 22 de Março de 1900, tinha recebido, ao nascer, os influxos malfazedos do Planeta Marte, e pertencia, exatamente ao signo do Carneiro (...). Como Vossa Excelência deve saber, Marte, Planeta ubicado no quinto Céu, é astro ardente, seco, do fogo, noturno e de caráter masculino. (...) São sempre corajosos, mas rudes e agressivos, com tendência à irascibilidade, ao ódio e à crueldade. Impõem seu comando e são impelidos, pelo sangue de seu Planeta (...) isto de modo brutal e em tudo- no jogo, nos prazeres do amor, nas bebidas (...) Nos casos benéficos, saem do contingente “marciano” da Humanidade os grandes guerreiros, os Soldados e, aqui no Sertão, os grandes cangaceiros (SUASSUNA, 2014, p. 530).

A cosmologia e o sistema místico-cultural desempenham aqui um exercício considerável que incumbe a prerrogativa de resposta das pulsões dos indivíduos em sua possibilidade de dividir o que já estaria *in natura*: o masculino e o feminino enquanto ligado a

uma estrutura de pensamento já pré-estabelecida. Isso legitima a ordem patriarcal, conquistando o reconhecimento como “verdade do ser” e estruturando outras relações sociais que deveriam seguir essa ordem pré-existente.

É no folheto LXXI, **O Caso do Jaguar Sarnento**, o primeiro momento em que Arésio possui maior espaço para mostrar toda sua virilidade. Com medo da chegada de Sinésio e sua tropa de ciganos, a alta sociedade de Taperoá se reúne para escutar a palestra de Dom Eusébio com a presença do Bispo. Em seu discurso, Eusébio se mostra preocupado com o crescente comunismo e com a destruição dos valores patriarcais e religiosos que dariam sustento à normalidade brasileira. Durante seu discurso apaixonado, é interrompido subitamente pela derrubada do portão por um chute, todos em choque notam que Arésio cambaleando caminha na direção do grupo. A largos e desajeitados passos se aproxima da multidão e sem falar uma palavra soca o bispo e o espanca, a qual cai sangrando com risco de vida.

Logo após o soco, Arésio olha para todos como se estivesse em choque, como se uma força além de seu controle tivesse o impulsionado a fazer aquilo. Da mesma forma súbita, que aparece sai caminhando para fora da reunião, deixando toda população de Taperoá assustada. A amostra da cena trágica que assusta os poderosos de Taperoá, com sua espontaneidade caótica, põe-se na mesma malha aos assassinatos ocorridos um século antes em Pedra Bonita: o masculino como potência expansiva, dominadora e feliz em seu egoísmo irracional.

Como é frequente nas desgraças, essa não viria sozinha. Após a sua entrada e saída violenta, é narrada, no folheto seguinte, a existência de uma reunião entre Arésio e Quaderna na Távola Redonda. O transcurso dessa reunião se passa inteiramente no folheto LXXIX, **O Emissário do Cordão Encarnado**, um dos maiores e mais filosóficos folhetos do romance, narrando uma trágica dialética entre Arésio e Adalberto Coura, onde Quaderna se faz de testemunha pouco participativa cujos temas se expandem entre: a condição humana, a Verdade, o comunismo e as raízes culturais latino-americanas.

O jovem Adalberto, branco filho de coronéis da região, magro e de olhos ardentes, se tornou, em sua viagem ao Recife, um ferrenho defensor do comunismo leninista. noivo de Maria Inominata, sente por Arésio uma profunda admiração desde seus tempos de adolescência, cada vez mais distante do *ethos* religioso católico, enxerga a necessidade da criação de um estado totalitário comunista latino-americano para enfrentar **A Besta Loura Calibã** e sua mentalidade burguesa.

Assim, ao vislumbrar o espancamento de Arésio contra o bispo, se ilude que haveria visto uma manifestação de ressentimento contra a estrutura de poder. O jovem sonha que terá

encontrado um líder para reunir o ressentimento de todos os latinos para criar um banho de sangue purificador, onde os ricos e poderosos serão arrancados de suas casas e os burgueses expulsos do país. Em um discurso apaixonado confessa:

Sim, indo até a crueldade, porque a crueldade é necessária! O gesto que você praticou hoje contra o Bispo teve um sentido (...). Cheguei, também, à conclusão de que está na hora do rompimento e da violência! (...) Mas temos que criar imediatamente o ambiente de ódios e ressentimentos que hão de favorecer a insurreição, e foi isso que sua agressão ao Bispo começou! (SUASSUNA, 2014, p. 625)

Chega a legitimar o assassinato de seus três irmãos porque seriam uma consequência das humilhações sofridas pelos mais fracos no jugo dos poderosos, além de ajudar a fomentar de um ponto de vista lógico e militar o ressentimento de mais pessoas. Estimulando a formação de uma sociedade de vingadores e ressentidos, acumulando-se nas beiras da sociedade até o ponto que explodam em uma revolução sangrenta e a instauração da justiça totalitária.

Em primeiro momento, o estado perfeito seria conquistado pelas armas e, no segundo, pela educação total, não existindo choque de gerações ou de ideias, pois todas as questões dos indivíduos girariam em torno da resposta dada pelo estado.

(...) Todos os pensamentos de todos os indivíduos girarão em torno das coisas e interesse do Estado, uma vez que, fora disso, nada será verdadeiro. Queira você ou não, Arésio, o mundo marcha para o Socialismo em grau cada vez mais elevado. Vai chegar o dia em que, de uma forma ou de outra, a organização total do Estado triunfará, o próprio Capitalismo marchando também para isso. Haverá leis para o pensamento, para as ações, para os sentimentos, para alegrias, para os julgamentos, para as individualidades e até para as surpresas. Haverá uma conduta estabelecida e determinada para cada situação (SUASSUNA, 2014, p. 643).

O conflito de Arésio contra a *intelligentsia* revolucionária se exacerba diante de duas perspectivas. A primeira é de um problema embrionário do modelo socialista: trata-se de um modelo europeu que não se conectaria com a realidade histórica brasileira. A segunda é diante de um mundo sem a força do sangue- isto é, a falta da potência viril em viver conforme seus prazeres, pelo seu direito a destruição, pela autodestruição, ou seja, o apagamento do motor da força e da liberdade criadora individual- por uma sociedade que privilegiaria o coletivo como princípio verdadeiro e justo de todas as ações.

Nota-se uma profunda semelhança entre o discurso de Arésio, ambientando por Suassuna na década de trinta, com o discurso escrito por Josué Montello, primeiro presidente

do Conselho Federal de Cultura, publicado na década de sessenta, em que estabelece um entendimento bipolar entre a cultura “para todos” ou “soviética” e a “para cada um” ou a “democrática”¹¹. Fica definido a cultura democrática como aquela que respeita os interesses e violações individuais e que se harmoniza à tradição plural brasileira e soviética como aquela que busca uma universalidade totalitária.

Nesse sentido, para Arésio, a modernidade burguesa deve ser destruída porque destrói a *natureza* do indivíduo para transformá-la em *liberdade adestrada*. Irritando-o profundamente pela sua incapacidade em aceitar a força ontológica de seu sangue, de suas pulsões, das raízes mestiças de um povo que seria formado pela violência, pelo riso e sempre trágico.

Suassuna traz em Arésio a noção clara da natureza e da condição humana como ser de pulsões egoístas, procurando sempre aumentar seu prazer e diminuir sua dor. A suposta gentileza entre os homens, nada mais do que um fino lago congelado, criado pelos fracos e covardes para tentar conter e controlar os fortes e cheios de potência. Arésio, continua seu discurso:

(...) Pois bem: ao contrário de vocês, que colocam suas opções em termos abstratos de Justiça, Verdade, Liberdade etc., eu colo as minhas num plano puramente pessoal e concreto, o plano do Poder. (...) Por isso, interessava-me indiretamente a grandeza da América Latina, para que eu mesmo também crescesse, porque sou também um de vocês, com tudo o que isso implica de qualidades e defeitos, e orgulhando-me tanto das qualidades quanto dos defeitos! (SUASSUNA, 2014, p. 631)

A moral e a ética seriam, para este “titã castanho”, apenas “feminizações” do impulso viril masculino. Toda nobreza e modelos ideológicos civilizados seriam nada mais que esse lago construído aos pés de todos, onde ao menor risco, a estrutura se desaba. Todos os que criam ideias nobres e modelos morais nada mais seriam que impostores e filósofos “de mesa”.

Quaderna assustado percebe, ao olhar para Arésio, que ele estava começando a se irritar profundamente com a insistência de Adalberto com a revolução violenta e nobre, porém a tragédia já estava encaminhada. Arésio nota que Adalberto havia escondido sua noiva, Maria Inominata, em uma parte do ambiente onde poderia ver seu noivo “brilhar” como professor e domador de homens.

Após alguns minutos anuncia que irá levar e violentar Maria para provar que Adalberto não passa de um covarde hipócrita, falta-lhe ser homem. Fez questão de avisar que já havia tentado antes, mas que tinha sido impedido pelo irmão mais velho dela, “sujeito homem” que,

¹¹ Discurso de Josué Montello na abertura do Conselho Federal de Cultura, **Cultura**, n°1, 1967.

estando armado, teria o feito recuar. O movimento rumo ao abismo é descrito por Quaderna dessa forma:

Aí, tudo se precipitou. Arésio, puxando o revólver, deu com ele uma pancada violenta na cabeça de Adalberto, que caiu tonteado. A outra mão dele continuava fechada, como um anel de ferro, em torno do braço de Maria Inominata. Com uma torção, ele a impeliu em direção à escada, enquanto guardava o revólver na bainha. Ao chegar junto de mim, tirou a carteira cheia de dinheiro e me entregou tudo, dizendo: (...) Hoje, a noiva dele talvez não chegue a sentir muito o que confessar, porque o sofrimento da primeira vez talvez impeça o prazer, se bem que eu esteja disposto a fazer tudo para que isso não aconteça. Mas como pretendo guardá-la comigo ainda por uma semana, telegrafarei depois a ele, para que Santo Adalberto absolva Maria de seus estremeços! (SUASSUNA, 2014, p. 651-652)

O silêncio, em toda essa cena de Maria, grita alto o que estamos analisando. Violentada e conquistada como um mero objeto de prazer, reduzida a um silêncio, sobre as promessas de estupro, Arésio ainda garantia que haveria de sentir prazer visto que estaria finalmente sendo tomada por um grande homem sertanejo a estar em seu papel. Nota-se que o prazer feminino ainda está sobre o domínio simbólico do masculino, simples espaço para a expansão do seu ego e de sua potência viril, meio e não fim.

Em outra situação é sobre essa mesma mentalidade viril, guiada por um *habitus* sertanejo, condicionada por uma reflexão ontológica da condição humana que perpassa o diálogo entre o Beato Pedro e Quaderna, no Folheto XLV, **As Desventuras de um Corno Desambicioso**.

Um pouco depois da sentença proferida pela Moça Caetana, sobre o destino de todos os homens, o narrador-personagem nota o marido de sua amante. O Beato aparece e como sempre sente uma mistura de sentimentos conflitantes. Homem pobre, idoso, conhecido por pedir esmolas nas casas de Taperoá como um penitente, aparece na narrativa como uma representação do justo caminho que Quaderna poderia seguir.

Calmamente, começam a conversar sobre os motivos que levaram Quaderna a ser intimado a prestar esclarecimento para o novo juiz. Este acreditava se tratar de umas brigas que tinha tido e que o povo da cidade fazia questão de fofocar e exagerar, porém o Beato revela o que ele até então fazia questão de esconder, o motivo real que motiva todas as ações não é esse:

(...) Pra mim, tudo isso que lhe aconteceu, vem de muito antes. Não foi a denúncia deles que meteu você no processo, nem se aperreios,

apareceram só por causa disso! Tudo é a maldita questão da honra, Dinis.

Eu não esperava ouvir aquilo dele, de modo que me senti profundamente tocado. Aquela frase me atingia com a força das revelações, iluminando zonas secretas e subterrâneas do meu sangue, zonas de sombras, ocultas, até ali, mesmo de mim.

Dinis, meu filho, me perdoe, mas não existe nada inocente, no mundo! Na sua vida, você tem um pensamento escondido, que é a causa da maior parte dos seus sofrimentos! (...)

(...) Pois saiba que é o fogo que o diabo sopra no sangue da gente quando se nasce, Dinis! (...) e Deus, essa outra fera, obriga a gente a segurar outro fogo, o dele, aceso na mão do padrinho! (...) É esse o fogo que nos come a carne e nos bebe o sangue (...) Me diga uma coisa, por exemplo: você já perdoou os assassinos de seu Pai? Já perdoou os assassinos de seu Padrinho?

- Sei não, Pedro! (SUASSUNA, 2014, p. 308-310)

De forma rara em sua vida, Quaderna é obrigado a ver a verdade revelada a ele a força: o sangue não esquece. De forma trágica, Suassuna desenha um universo literário, onde seu protagonista tenciona suas ações ligadas a um sentimento de vingança. O beato faz questão de relatar que não é exclusivamente sua responsabilidade, seu sangue, o sangue real dos Garcia-Barretos, semelhante a uma cobra, que guarda rancor e seu sangue Quaderna, sangue de onça, sangue que guarda a loucura dentro de si.

O rei-palhaço aqui se revela, se desnuda e pede perdão. Luta pela redenção do marido cuja esposa ele deflora. O papel é trocado, o pedinte se torna agora Quaderna e o provedor Pedro. Ganha seu perdão com facilidade. De fato, é lembrado que jamais precisou pedir, já haviam sido perdoados, afinal Maria Sáfira e Dinis nada poderiam fazer, estavam sobre o domínio de forças além de suas capacidades.

(...) Que é que Maria Safira podia fazer? Eu nunca pude ser para ela um verdadeiro marido, era já velho demais para isso quando me casei, e ela era moça e bonita, como ainda é! Eu nunca toquei no corpo de Maria Safira, Dinis, e ela precisa disso! - disse ele baixando o rosto (SUASSUNA, 2014, p. 315).

Pedro confessa que jamais tocou no corpo de sua mulher, não porque não a desejava ou em respeito a seu voto de castidade, mas porque era velho, cansado, faltava-lhe virilidade. Lembra-se de que se casou com ela para ajudá-la, para dar-lhe um nome e respeito, porém sabe que ela não teria forças para resistir aos seus desejos e a cobiça dos homens.

Entretanto, isso apenas “inocenta” Maria de seu contínuo adultério, então Quaderna explica os motivos de também não possuir culpa sobre seus pecados carnavais com Maria. Ela é

a única que consegue cortar o efeito da *cardina*, que pode inflamar o desejo sexual apagado pelos efeitos dessa bebida, possibilitando a ele se tornar “homem novamente”.

Seu amante a descreve como “uma mulher de precipício, uma mulher de abismo” (SUASSUNA, 2014, p. 315), que tinha o poder de incendiar seu corpo, dominar suas vontades, poder associado a forças místicas demoníacas que atraem apenas a sentir prazer sexual cometendo adultério e sacrilégio.

(...) Era como se Maria Safira fosse, mesmo, possessa e eu vendesse meu sangue ao Demônio, recuperando a força de homem que tinha perdido. E daí em diante, é assim que temos vivido. O pior é que, aos poucos, meteu-se na minha cabeça que só com Maria Safira e com seus malefícios diabólicos é que eu posso ser homem, de modo que, se ela se entregou ao Diabo, eu me entreguei completamente a ela, e portanto a ele também (SUASSUNA, 2014, p. 319).

A ofensa a seu marido não seria tão grande, afinal os sujeitos envolvidos não teriam o poder de resistir a ela. O masculino e o feminino são apresentados, no **Romance d’A Pedra do Reino**, como reduzidos a seu impulso sexual, um desejo erótico que transcende qualquer racionalidade, ligado a forças ontológicas que rasgam a humanidade desde sua queda por dentro: o fogo do demônio e o fogo de Deus.

O adultério de Maria Sáfira não rompe com a lógica tradicional, já que não cabe a ela o papel de protagonista de suas ações, uma vez que sua ação é explicada constantemente por ser possuída por forças transcendentais. Quaderna se deitaria com ela por aceitar seu poder feminino, poder representado como demoníaco por essência, força magnética que o atrai para seu corpo e o rasga de sua vaidade de controle.

Dessa forma, a naturalização dos comportamentos enquanto um *continuum* essencial camufla o peso da responsabilidade da sociedade e dos indivíduos na manutenção da dominação. O conceito de natureza humana, em sua forma mística ou religiosa, é antes de tudo uma ideologia. Nesse sentido, o gênero é formado por um complexo conjunto de mecanismos sociais que permitem a dominação masculina se tornar legítima para todos. Logo, toda vez que um discurso imputa ao feminino atributos inatos, mascarará os processos sociais que formam a compreensão social sobre o ser mulher (BOURDIEU, 2003).

Em outras palavras, o processo de construção da masculinidade, enquanto uma antítese do feminino, deve ser entendida enquanto uma longa performance, a qual visa ensinar a criança a máxima “se torne aquilo que já sei que você já é”. Uma socialização que se esforça a partir do *habitus* a fazer acontecer aquilo do que ela já afirma inicialmente que já está acontecendo.

É notavelmente pela incorporação, justificação e interiorização de uma profunda identidade simbólica, reforçada constantemente socialmente por uma mentalidade patriarcal, que se torna tão difícil de perceber a dimensão social do evento. Neste sentido, a dominação simbólica acaba sendo interpretada por Suassuna como sendo ora meramente biológica ora uma experiência mística, perdendo assim a gênese histórica-social desse processo.

O coito é representado como explosão do crescimento da potência viril do homem, único agente que o prazer se serve enquanto fim e não apenas meio, tendo a liberdade de possuir várias mulheres e preenchê-las com sua virilidade. Amaldiçoado pelo discurso da virilidade, o estigma impresso de “demoníaco” na influência que o feminino possui sobre o masculino, nosso narrador-personagem enfim submete-se a ele em busca de uma transcendência mística. É nessa filiação que Quaderna cria uma religião nova, visto que o catolicismo não permitia os excessos e os prazeres carnavais. Cria dessa forma o catolicismo-sertanejo.

Vi que meu bisavô fora Rei, mas fora, também, Profeta de um Catolicismo que Pereira da Costa chamava de “particular”, sertanejo. Vi também que aquele era o Catolicismo que me convinha, uma religião que, a um só tempo, me permitia ser Rei e Profeta, e ter tantas mulheres quantas pudesse; comer as carnes que quisesse em qualquer dia da semana e beber tanto vinho quanto me desse na veneta, incluindo-se entre estes o Vinho sagrado da Pedra do Reino, que nos mostrava o Tesouro antes mesmo que ele fosse desencantado e descoberto. Era, em suma, uma religião que me salvava a alma e, ao mesmo tempo, permitia que eu mantivesse meu bom comer, meu bom beber e meu bom fuder, coisas com as quais afastava a tentação da visagem da Onça e da Cinza. Ao mesmo tempo, eu tomava, por caminhos de acaso, conhecimento dos “escritos” deixados pelo Profeta e santo Peregrino do Sertão, o Regente do Império do Belo Monte de Canudos, Santo Antônio Conselheiro. (SUASSUNA, 2014, p. 543).

Ao macho era esperado a vontade de expandir, desejo que transcende qualquer vocação racional, pura potência ligada a suas pulsões animais. À mulher, como outro lado da balança, era esperada a capacidade de restringir, de ser dominada, casta até o momento que alguém a dominasse calada. Vejamos a estrutura discursiva viril lentamente a ser construída por Quaderna, em seu universo místico e literário:

(...) Vi também que aquele era o Catolicismo que me convinha, uma religião que, a um só tempo, me permitia ser Rei e Profeta, e ter tantas mulheres quantos pudesse, comer carnes que quisesse em qualquer dia da semana (...) coisas as quais afastava a tentação da visagem da Onça e da Cinza (SUASSUNA, 2014, p. 543)

Em sua já conhecida fórmula de almanaque, Quaderna cria essa nova religiosidade como um complexo conjunto de retalhos, misturando os escritos proféticos do “Santo Antônio Conselheiro”, os ensinamentos de seu pai, o amor pelo mundo mágico ibérico-tapuia aprendido na literatura de cordel e as influências ideológicas de seus dois grandes mentores: Samuel (monarquia de direita) e Clemente (ditadura de esquerda).

A religião, em seu sentido místico, possui como reconhecimento não apenas o ganho da potência viril de seus seguidores, mas também uma profunda ligação com a fauna e flora brasileira e sertaneja. Para Quaderna, essa preocupação é uma constante. Em diversos folhetos, preocupa-se em transfigurar os elementos biológicos e geográficos em uma condição de verdade do ser ontológico brasileiro. Em fato, o mundo natural seria um espelho distorcido dos desejos de uma dualidade guiada por pulsões imanentes: o Divino e a Morte Caetana.

Quaderna, destinado desde a sua infância a ser padre, se torna como sempre sonhou papa e rei de sua própria religião. Movimento de criação intelectual que reforça a questão da dominação masculina: o homem como força de potência viril, beirando a animalidade e a mulher enquanto ser reduzido a objeto do “bom fuder” masculino. Sexo pensando não enquanto relação, mas classificado como “coisa”, ação de destruição de um agente ativo sobre um agente passivo.

(...) Modéstia à parte, não existe, no mundo, religião mais completa do que a minha! Nela, o almoço, principalmente quando organizado à base de paçoca com carne-de-sol e queijo de coalho (e também a bebida de vinho e a posse das mulheres), tudo isso é colocado a serviço da edificação da alma dos meus adeptos e seguidores! (...) A carne-de-sol, o queijo de cabra, o vinho, as sobremesas de rapadura do Ceará ou de goiabada de Arcoverde, as mulheres – tudo isso faz parte dos rituais religiosos com que prestamos nosso culto à Divindade Sertaneja! (SUASSUNA, 2014, p. 550)

Nesse místico ritual, as ações dos homens têm por objetivo o alimento então de suas paixões mais animais, fugindo do catolicismo romano por não possuir o prazer da carne e do judaísmo por ser contra o consumo do vinho, o catolicismo-sertanejo formaria um *ethos* religioso baseado no excesso dos “objetos de prazer”. As mulheres, em toda narrativa, são reduzidas a um objeto que o homem tem para valorizar o amor que ele tem por si mesmo. O Sertão, como território cultural, é mostrado como um reprodutor da cultura da virilidade, o masculino dominador devoraria o feminino tal qual um inimigo à espreita.

O poder religioso, dessa forma, se confunde com o poder político, semelhante interpretação do cesaropapismo praticado por Roma e por parcelas da Idade Média. Nesse

ponto, a força de potência se expande em busca do divino, a transfiguração do ser-em-si mortal para a imortalidade.

(...) Do mesmo modo, a parte deste Mundo que me fora dada- o Sertão- não era mais somente o “sertão” que tanta gente via, mas o reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalo e cavaleiros (...) as estrelas dos peitos das Damas, as Estrelas negro-vermelhas dos Sexos femininos (...)o próprio Deus não era mais aquele sopro tênue das outras religiões: aparecia-me como a Santíssima Trindade Sertaneja, um Sol ardente e glorioso (SUASSUNA, 2014, p. 561)

Essa experiência mística, pela qual Quaderna passa após a criação de sua religião sertaneja, solidifica uma nova percepção sobre a morte, antes vista em abstrato, porém agora vista em sua verdadeira face: A Moça Caetana. Forma-se assim uma nova teologia da morte, entidade cosmológica que quebraria a cultura da virilidade sertaneja e *quadernesca* em prol de uma experiência mística.

4.2 A representação da morte, do morrer e suas reminiscências medievais no romance da pedra do reino e na literatura de cordel.

O propósito deste capítulo é servir como um eixo entre as temáticas trabalhadas anteriormente, analisando como a personificação da morte, a morte e o morrer são representações de um duplo dispositivo de poder-saber: a representação do feminino e do masculino e a existência de certas reminiscências da mentalidade do mundo medieval ibérico.

Para tanto, consideramos as obras que possuem como rede de significado principal o mundo cristão, criando uma relação interdiscursiva entre os poetas populares (cordelistas e cantadores) e Suassuna, principalmente em seu **Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Para compreender o movimento das asas da Morte Caetana, apresentaremos novos pontos à discussão sobre a sexualidade discutida no capítulo anterior, entendendo como Suassuna assimila a morte à sua biografia. Em seguida, retomaremos o início da obra para demonstrar como a representação da morte e do morrer no século XX, graças a uma continuidade de traços de uma mentalidade medieval-cristã, ainda preservou laços de solidariedade, comunidade e intimidade entre os vivos e os mortos.

Na aventura épica, trágica e cômica, que é o universo do **Romance d’A Pedra do Reino**, de Suassuna (2014), a morte sempre se fez presente. Intencionalmente povoa sua criação literária com uma série de referências a sua vida, porém entre todas, centraliza o assassinato do

pai como eixo formador de sua subjetividade: o abismo que caminha desde muito jovem, escapando sempre de cair pelo canto e pela poesia.

O primeiro evento narrado por Quaderna enquanto está preso para o Corregedor, descrito no folheto II, **O Caso da Estranha Cavalgada**, apresentava os elementos norteadores da obra. Em uma tarde ensolarada, o povo sertanejo observava bestificado, uma cavalgada como nunca fora vista, liderada por um rapaz alto, alvo e em cima de um cavalo branco, uma legião de ciganos e cavaleiros se agrupavam. Descobriu-se mais tarde, para susto do povo, que o jovem belo que liderava é Sinésio (o Aluminoso), filho de Dom Pedro Sebastião e sobrinho de Quaderna, dado como morto que haveria de ter ressuscitado para criar uma revolução no sertão, matando os poderosos e instaurando o reinado da Pedra do Reino.

Cavalgadas místicas, com personagens que pareciam ter emergido de contos medievais, entravam na Vila de Taperoá sobre perigosos anúncios dos astros. No folheto III, **A Aventura da Emboscada Sertaneja**, a estranha expedição foi recebida com um ataque surpresa na estrada por um grupo de cangaceiros armados. Gritos, tiros e perseguição, porém os agressores são repelidos e rapidamente a expedição volta a sua formação. Sinésio, nota estupefato que Colatino estava morto, assassinado em seu lugar.

Alguns montaram guarda, outros permanecer em pé, mas ignorando a possibilidade de um novo ataque, a cavalgada não continuou, era necessário antes de continuar a garantir seguindo a tradição cristã que o defunto recebesse as consagrações apropriadas para a sua boa passagem em comunhão com o divino.

(...) O corpo de Colatino, colocado de través em cima do cavalo, foi conduzido assim, aguardando o enterro que o Doutor ordenara para logo mais, nas imediações do histórico riacho em que, no século XVII, o Ajudante Cosme Pinto iniciara a penetração do Cariri, sob as ordens do Capitão-Mor Teodósio de Oliveira Ledo (SUASSUNA, 2014, p. 58-59).

Esta preocupação com a morte apresentava-se, desde os primeiros escritos do autor paraibano - ainda que não de forma sistemática se desenhou no **Romance da Pedra do Reino** -, quando, na década de 60 e 70, investiu contra a modernidade e os valores burgueses, em suas mais diversas manifestações, considerando a forma de morrer do sertanejo como uma das ramificações da verdadeira raiz identitária brasileira.

Em seus três primeiros folhetos, Suassuna (2014) recriou uma mentalidade medieval ibérica, um duplo movimento, o interno e o externo: a morte era observada pelos personagens enquanto manifestação presente e até cotidiana e o segundo é que após a morte, sobra aos vivos

a responsabilidade de ritualizar o corpo do defunto para garantir a boa passagem para o além-vida, a fim de atribuir possíveis benefícios para o defunto e para os que o auxiliaram nessa trajetória.

A rigor, trataremos neste capítulo da representação da morte, do morrer e das reminiscências medievais evidentes nas obras do autor paraibano e de outros autores da literatura de cordel, enfatizando a imbricação entre a cultura popular e a literatura erudita, que não se apropriaram apenas de elementos imagéticos do mundo medieval, mas os transformaram em um mecanismo que objetivava preservar uma mentalidade oposta à modernidade.

Partiremos da tese do historiador francês Airès (2003, 2014), em seus já discutidos clássicos, **História da Morte no Ocidente** e o **Homem diante da Morte**. Em sua tese, a morte enquanto polissemia se destaca como manifestação social de todas as sociedades humanas, seja de modo direto, comum às sociedades tradicionais e religiosas, que introduzem a morte sem nenhum constrangimento ao convívio do dia-a-dia, sendo de forma negada, no caso de sociedades modernas que buscam afastar os vivos dos moribundos. Veremos, assim, o comportamento social acerca da morte como um modelo sobre a vida.

Contudo, é importante ressaltar que, em ambas sociedades, a morte continua a existir enquanto experiência de finitude que possibilita aos sujeitos e a própria estrutura social refletir sobre suas práticas, dizeres e fazeres, enquanto experiência do ser. Reúno, portanto, dados para análise da vida, amparando-as em semelhante investigação de P. Ariès em fontes literárias, possibilitando a investigação, a partir de um ponto de vista histórico, aspectos que estavam na ritualização da morte, traços do comportamento humano com relação ao morrer, ligando uma longíssima mentalidade, que percorre da Idade Média até Ariano Suassuna.

Tratava-se, enfim, de uma morte histórica e sociológica, que orientava e influenciava todas as artes e comportamentos. Phillipe Ariès sistematizou, ao longo da história ocidental, quatro grandes modelos de comportamentos sociais a respeito da morte: a morte domada, a morte de si mesmo, a morte do outro e a morte interdita.

A morte domada, desenhada como o comportamento da Alta Idade Média, seria a morte coletiva, presente e não temida. Morte anunciada, onde os personagens eram sempre advertidos, sobrando tempo para aceitar as doces garras da morte e preparar a si e a seus familiares para o que estava por vir. A ritualização da morte desenhava-se em certas obrigatoriedades: primeiro se morre em casa, reunindo os familiares e os entes queridos, inclusive crianças. Segundo tratava-se de uma cerimônia pública e, por último, a ritualização do morrer deveria ser cumprida

em paz e sem grandes explosões emocionais, visto que o próprio moribundo estava agora em paz. Uma morte aceita, serena e calma.

O morrer familiar, aceito por todos, assustador apenas pela possibilidade da coexistência entre os mortos e a dos vivos, ao nível material pela decomposição dos corpos e ao caráter espiritual pela possibilidade de que se a ritualização não fosse bem cumprida, os vivos receberiam punições divinas. Em outras palavras, para assegurar-se que os mortos seriam bem aceitos no outro mundo e não retornariam para trazer mazelas, os rituais funerários seguiam uma estrita ritualização.

O espetáculo dos mortos, cujos ossos afloravam à superfície dos cemitérios, como o crânio de Hamlet, não impressionava mais os vivos que a ideia de sua própria morte. Estavam tão familiarizados com os mortos quanto com sua própria morte (ARIÈS, 2003, p. 47).

O morrer no medievo, tal como a vida, não podia ser compreendido como ação individual, mas coletiva, partindo de um simulacro de organização do corpo social contra as forças da natureza, feita de interdições e comprometimentos. Contida em uma ritualização, um evento público que reforçava os laços de solidariedade. A morte enquanto fim, não de finitude, mas de finalidade, compreendida como a espera em uma expectativa de um além-imaterial. Repouso esse que pode ser alterado pela incapacidade dos vivos em fazer sua parte na performance, se tornando espíritos errantes, reforçando a necessidade de uma preocupação constante com o respeito à ritualização do moribundo e de seu corpo após sua morte.

Ora, observa-se que, na Alta Idade Média, a atitude tradicional diante da morte e do morrer consiste em uma exibição da morte. O fenômeno atingiu não só regiões, mas uma parte considerável de toda Europa Ocidental. Morria-se diferente, resultado de um longíssimo processo de inclusão da morte na vida, caracterizado por uma aproximação quase familiar entre os vivos e os mortos, exposição do moribundo e do cadáver, apresentado as crianças e familiares.

Segundo Ariès (2003), existia, assim, um sentimento muito puro de verdade na relação entre o moribundo e seus familiares, todos sabiam o que estava a caminho, por isso ninguém ousava mentir, abraçavam, com calma e serenidade, a morte, e, assim, criava-se união. Ligação entre os que foram e os que ficaram, o moribundo pede o perdão de todos, agradece seus momentos de vida e pede a última comunhão, uma verdade recíproca que alcançava a liberdade e a paz das comunhões nos seus últimos momentos (ARIÈS, 2003, p. 82).

Em meados do século XIX, algo de dramaticamente importante mudou a relação entre o morrer e sua ritualização. A descoberta da morte corresponde a um momento de choque, de quebra de narrativa, porém a tentativa de não assustar ao outro, era considerada algo menor na Alta Idade Média do que o altíssimo contrato de avisá-lo, para que o moribundo pudesse cumprir sua parte no ritual. Contudo, a modernidade, segundo Ariès, introduziu e sistematizou a mentira na morte (AIREÈS, 2003, p. 83).

Mentira claramente aceita por todos, cúmplices de um silêncio constrangedor, em uma tentativa de defender a vida sobre qualquer circunstância. Desse modo, “a morte domada”, lentamente a partir dos valores burgueses, modernos e científicos, chegou a seu ápice na medicina do século XIX e XX, a qual se transformou em uma “morte interdita” (AIREÈS, 2003, p. 84).

A morte se tornava clandestina da vida, o teatro mudava, o roteiro dos atores também, o moribundo e os familiares lutavam para representar que tudo estava igual. Há um leve vidro de ignorância que afastava os padres, os convidando apenas no derradeiro momento. Também se expulsava o doente de sua casa e o colocava no quarto de um hospital, o qual era higienizado e esteticamente limpo, tornava-se assim, a instituição da vida, antítese da morte, onde o médico prestava o papel de salvador científico, limitando-se, desse modo, o espetáculo ao mínimo de pessoas possível, logo, a responsabilidade pelo zelo era totalmente transferida para o hospital.

Desde o início do século XX, havia o dispositivo psicológico que retirava a morte da sociedade, roubava-lhe o caráter de cerimônia pública, fazendo dela um ato privado, reservado principalmente aos próximos, de onde, com a continuidade, a própria família foi afastada quando a hospitalização dos doentes em estado grave se tornou regra geral (ARIÈS, 2014, p. 775).

A conservação da vida nos hospitais serviu como antítese da morte, espaço de controle absoluto do homem sobre o ambiente, em forma e substância. Tratava-se de uma rotina metódica, repetida em um teatro performático racional, que expulsava os familiares e as crianças por seu sentimentalismo não utilitário, transformava radicalmente a concepção do bom morrer em todo o Ocidente moderno. A morte, nunca falada, quando acontecia, devia ser rapidamente afastada, retirada dos olhos, colocada em estabelecimentos que, de forma impessoal, levariam o defunto para seu local, os lutos deveriam ser internalizados, individuais, sem grandes exposições de comoção, a ordem devia ser restabelecida o mais depressa possível.

A primeira motivação da mentira foi o desejo de poupar o enfermo de assumir sua provação. (...) foi superado por um sentimento diferente, característico da modernidade: evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo. (AIRÈS, 2003, p.83)

A morte e o morrer no século XX é, segundo o historiador francês, indecente, inconveniente, suja, feia, monstruosa, porém técnica. Sobrou, na modernidade, ao moribundo a imbecilidade infantil, um pacto aceito por todas as partes de sua “alienação”, satisfatória para ambos por permitirem ao moribundo que se satisfizesse com sua agonia de ser iludido e alegre para os vivos por saber o que aconteceu com o outro, afinal são imortais até que se prove o contrário. A morte negada correspondeu a uma das características do espírito da modernidade.

Tal categoria da morte no Ocidente também recebeu como simpatizante outros intelectuais da relação do homem com a morte que seria Certeau (1994) e Elias (2001), enxergavam que a sociedade nos últimos séculos tem desenvolvido um espectro de silêncio acerca da morte, onde se pode ver pelo linguajar médico diante da morte do paciente, um profundo recuo frente a possibilidade da morte do paciente. Nesse sentido, é instaurada uma lei do silêncio, onde a morte seria sempre colocada como um evento além da vida, alienada do viver.

Certeau (1994) ainda acrescentava uma preocupação interessante a transformação da morte e do morrer na modernidade, a questão da linguagem, demonstrando como a sociedade moderna tentava afastar a morte do linguajar médico e das práticas legais da burocracia que a cercavam. Nesse sentido, morrer teria um caráter ofensivo aos hospitais e um caráter completamente prático em uma sociedade capitalista, se tornaria “inominável”, um total afastamento da vida cotidiana (CEARTEAU, 1994, p. 296).

Para que a descrição acima posta por Phillipe Ariès (2003) acerca da morte no medievo e na modernidade tivessem valor na representação do sertão fabricado por Ariano Vilar Suassuna, convém voltar à própria pesquisa do historiador francês e confrontá-la com a descrição feita por Quaderna sobre o catolicismo-sertanejo.

Quaderna se preocupava particularmente em sistematizar seu catolicismo-sertanejo após explicar o caso do espancamento de Arésio sobre o bispo, basicamente a partir do Folheto LXXI, **O Caso do Jaguar Sarnento**, informava inicialmente para o Corregedor que nesse fatídico não acompanhou o relato, visto que tinha saído para almoçar no Lajedo sagrado, perdendo a cavalgada que tinha organizado para esse dia, embora jamais tivesse perdido

nenhuma, pois só faria isso se estivesse sobre a forte influência da Providência Divina. Acerca desse comportamento anormal, o Corregedor respondeu:

- Bem, esse Catolicismo-sertanejo me interessa muito, porque, a meu ver, sua Igreja está estreitamente ligada, por seus rituais, com a morto do Rei Degolado, seu Padrinho, e com a ressurreição do tal Príncipe Aluminoso da Bandeira do Sertão! Como foi que o senhor chegou à formulação dessa nova seita religiosa? (SUASSUNA, 2014, p. 534).

Então, semelhante à sua produção poética, Quaderna fora influenciado pela literatura de cordel e pelas suas caminhadas a cavalo pelo sertão, por isso decidiu formar uma nova fé, teologia que misturaria componentes conflitantes: a ciência, os astros, os planetas, o sangue e sua fé. Após a leitura de um folheto de Lino Pedro-Verde, intitulado **O Estudante que se vendeu ao Diabo**, levava sempre consigo um espelho.

Confessava ao Corregedor que, acidentalmente, veria refletido por esse espelho a Verdade do mundo. Em pânico, observava a imagem de Onça Sarnenta, cansada, sobre um sol fumegante, formada por pedras, vegetação, nuvens e sol. Notava, então, que sempre esteve envolvida nela toda a raça humana, a qual não passava de carrapatos e piolhos, os quais o fizeram sangrar e se angustiar, em um profundo reconhecimento do vazio “cego e meio insano” (SUASSUNA, 2014, p. 540).

Nesse sentido, representada por Suassuna, há uma visão trágica das ações humanas, o destino de cada um dos homens estava preso ao sangue e ao destino místico dessa Onça Mundo, a qual refletia na sensação de abismo e vazio do protagonista, visto que existia o reconhecimento do limite de sua liberdade em detrimento de uma Verdade Ontológica.

Diante desse momento desesperador relata algumas ideias abstratas ensinadas no convento, as quais poderiam ajudá-lo na hora de tamanha angústia, porém, a única ideia de que conseguiu se apropriar, a única voz que conseguiu ouvir foi a dos Cantadores:

(...) Só uma voz eu ouvira, lá, e que tinha força para, talvez, se contrapor ao buraco cego e vazio da Visagem, soprado pelo vento seco e quente da Morte: era a voz daqueles cantadores que, como os nossos, do Deserto do Sertão, tinham cantando, no Deserto Judaico, chefiados pela voz rouca e cheia de brasas de Isaías e Ezequiel (SUASSUNA, 2014, p. 541).

Após essa experiência mística, o protagonista encontrava-se cego, com cegueira mística e inexplicável, mas de qualquer forma foi um acontecimento transformador para ele, visto que a imagem da Onça Mundo jamais saiu dele. Por vezes, observava a mesma onça se transformar

nas paisagens sertanejas, contudo, nesses momentos de aproximação com a angústia, apegava-se com força nas armas populares contra o abismo: o canto e o riso, afinal a arte como força antítese da morte, a própria imortalidade contemplada em vida.

Desse modo, observemos de início que, no Folheto LXXII, **O Almoço do Profeta**, Quaderna começa a recitar uma oração revelada a ele e apresentada ao mundo pelo catolicismo-sertanejo. Inicia o ritual admitindo a finitude da vida humana, reinserindo a morte na vida e constatava sua imensa pequenez em comparação a Onça do Divino, a onipotência do criador e retirava alegria desse universo trágico, porém belo.

Ó Adonai! Ó meu Deus judaico-tapuio e mouro-sertanejo! Considerai que qualquer coisa é bastante para me tirar a vida! Uma gota de salmoura que desça ao coração entupindo uma artéria, uma veia importante que rompa em meu peito, uma sufocação de tosse, uma forte pressão interna, um fluxo impetuoso do meu sangue, uma Cobra-Coral que me morda, uma febre, uma picada, um corisco de pedralispe incendiada, um raio, uma pedrinha de areia nos rins, um inimigo audacioso, uma pedra que se despenque de um serrote –tudo isso e qualquer coisa pode me cortar o Nó do sangue, roubando-me a vida em dois tempos! Por isso, Senhor, não leveis a mal que, enquanto estou aqui no Mundo, capaz de gozar esta vida que Vós mesmo engendrastes –juntando o barro da terra sertaneja com o Sol e o furor dos vossos lombos –eu vos preste as homenagens deleitosas que devo à Divindade e que as inicie bebendo uma boa lapada do meu Vinho Tinto e Sertanejo da Onça Malhada! (SUASSUNA, 2014, p. 551-552).

Não se transtornava com esse fato, abraçava a morte, pois alegava sentir intuitivamente que o reconhecimento da morte, possibilitava ao homem a liberdade de procurar seu gozo e a compreensão mística de que o divino é um ser-outro, porém possível de toque. Recitava então em transe, o decifrador Quaderna:

Assim, este corpo, que agora me dá tantos estremeços de prazer com Maria Safira, há de apodrecer. Minha cara, minha boca, meus cabelos, hão de cair aos pedaços. Meus olhos vão ser comidos pelos Gaviões! Meu corpo se tornará um esqueleto, a princípio fétido e medonho; depois, embranquecidos pelo Sol, meus ossos hão de separar-se uns dos outros! Minha cabeça há desse apartar do tronco, como aconteceu com a de meu bisavô na Pedra do Reino! Assim, já que vou ser comido pelos Gaviões e Carcarás, pelos Urubus e Cachorros-do-Mato errantes no Sertão, ó Senhor, não leveis a mal que agora, enquanto estou vivo, eu me deleite comendo a carne dos bichos que cacei e matei principalmente esta carne-de-paçoca e estes nacos de carne de sol assada, tirados do lombo do patim do Bode que sangrei, ontem, em vossa homenagem! (SUASSUNA, 2014, p. 552-553).

Assim esboçado, o perder a vida se manifestava não como desligamento estoico, mas como um sentimento de intensidade fraca ao que se esperava pela modernidade, o reconhecimento do tempo da vida e do tempo da morte permitiu o verdadeiro gozo durante o processo. Único sentimento verdadeiramente intenso em seu ritual é a profunda preocupação pela perda da identidade brasileira com a entrada da modernidade burguesa.

Ó Adonai! Ó Onça Tapuia, Negra e Malhada do Divino do Sertão! Esta República dominada por Burgueses gordos é, sem dúvida, um grande mal para o Império do Sertão do Brasil! Ela pretende minar e desmoralizar o Povo da Onça Castanha e o nosso Catolicismo-sertanejo, esta obra-prima de Deus, religião mais perfeita e mais antiga do que o Catolicismo Romano! Este, tem somente vinte séculos, enquanto a nossa sagrada Religião da Pedra do Reino foi fundada no Deserto sertanejo da Judéia, junto às Pedras do Reino do Sinai e do Tabor! O Presidente da República, seus cupinchas e os gordos ricos, entendem que podem governar, trair e vender o Império do Brasil a seu bel-prazer! No entanto, o Brasil está predestinado para o Monarca Castanho do Povo, aquele que foi legitimamente constituído por Deus para fazer o bem e a grandeza do Povo Brasileiro! O poder do Presidente não é legítimo, a República não é legítima! (SUASSUNA, 2014, p. 553).

A onça, animal escolhido como símbolo máximo do catolicismo-sertanejo, provava um sincretismo caro a Suassuna: a mistura consciente de elementos do cristianismo europeu com o imaginário indígena e tapuia. Elementos esses que foram discutidos no primeiro capítulo como atributos constitutivos do Movimento Armorial.

Consoante a este simbolismo, a onça, como espécie nativa da fauna sertaneja é tomada como emblema ou alegoria da realeza sertaneja, elegendo-se especialmente a onça castanha para representar o simbolismo mestiço dentro de um código totêmico. Esse totemismo cresce no âmbito da configuração do catolicismo sertanejo criado por Quaderna e se traduz no núcleo central da doutrina (ANDRADE, 2007, p. 23).

A escolha da onça, enquanto animal totêmico, reforçava a teoria da mestiçagem estimulada pelo campo literário desde o século XIX, discutido no capítulo um, enquanto raiz cultural de nossa identidade, com diversas manifestações a onça representava a própria síntese de superação do que antes era mera dualidade do mundo e da condição humana, podendo ser: bela-sarnenta, perigosa-atraente, *Eros* e *Thanatos*, divino-morte e Brasil-sertão. Onça e Gavião, animais-símbolos-totêmicos, recitados nos cordéis e na tradição mística tapuia, típico da fauna sertaneja, um simbolismo que misturava o meio natural com uma vontade identitária nacional.

No catolicismo-sertanejo, a relação com o divino era muito imediata, intuitiva. Quaderna, após realizar o complexo ritual, sentia-se tonto e tinha uma visão do mundo, recuava tremendo com o pavor, pois teria visto pela primeira vez as forças duais que regiam o cosmos: A Onça da Vida e a Onça da Morte. Em uma visão apocalíptica, a libertação da “ralé sertaneja”, mantinha-se na esperança de um messias ressuscitado, Sinésio (O aluminoso), personagem que levantara o sertão contra os burgueses e os traidores da pátria. Recitava profetizando, a vontade do divino sertanejo:

Cantemos ao Deus de Fogo do Sertão, porque ele manifestou gloriosamente seu poder, precipitando no Mar as máquinas e as empresas, os engenhos infernais dos Estrangeiros e traidores, castigando a força e o opróbrio dos Poderosos que nos oprimiam e exaltando o Sertão, com sua coragem, suas pedras, seus espinhos, seus cavalos e seus Cavaleiros! (SUASSUNA, 2014, p. 558).

Em todo o ritual caminhava sobre um abismo, com sede e com pânico, continuava a recitar as palavras do ritual, esmagado pela força cosmológica ressoava a condição humana e surgiu em nosso protagonista a vontade pela transcendência, não realizada em morte, mas em vida. A revolução fantástica, a transfiguração do mundo e dos sertanejos pobres, violentos e sofridos no próprio divino. Esperava a chegada de São Sebastião para não apenas alterar a balança social, mas quebrá-la. Vida e morte, deveriam aqui ser compreendidas como representações de uma estética pela vida, de como se viver:

Só assim, meu Reino será verdade, só assim meu sangue e meus ossos serão verdade, só assim será verdade a Furna do Mundo e a Furna sagrada para onde todos nós caminhamos e que sagra a Onça da Vida pela Onça da Morte, realizando sua união final com a Onça Sagrada do Senhor de Fogo! É isso o que espero de Vós, Senhor, agora e por todos os séculos dos séculos, Amém! (SUASSUNA, 2014, p.558)

Exausto, sufocado, fugia do sol fumegante do sertão descansando em algumas sombras, quando acabava o ritual, bêbado e sonolento assumia uma nova “visagem” do mundo, transfigurado pela força divina da poesia e do fogo encantado em uma reinterpretação do mundo medieval, sincrético, harmonioso e profundamente fantástico.

(...) olhava para o lugar onde, pouco antes, tinha visto o pardo Mundo –Onça sarnenta, assentada sobre o abismo da Cinza –e não via mais esse animal tihoso, e sim uma Onça Malhada, bela, reluzente e gloriosa, gigantesca, de pêlo cor de ouro e malhas pardo-avermelhadas. A Raça piolhosa dos Homens e os Lacraus peçonhentos que eram os animais, apareciam-me, agora, como uma Cavalgada muito bem organizada (...) uma Cavalhada como as que eu

fazia aqui na rua e que eram, também, rituais do meu Catolicismo –as minhas Procissões. Essa Cavallhada do Mundo –da qual Deus era o Chefe e Rei-Mouro-e-Cruzado (como eu era das minhas) –não se arrastava mais, acovardada e feia, em direção do Reino de Cinza da Morte, mas sim galopava valentemente em direção ao Sol Divino, ao Sol do Terrível. Por isso, o Mundo não me aparecia mais como um animal doente e leproso, como um lugar sarnento e pardo, nascido do Acaso, mas sim como um Sertão glorioso, fundado na Pedra, ao mesmo tempo harmonioso e ardente. Do mesmo modo, a parte deste Mundo que me fora dada –o Sertão –não era mais somente o “sertão” que tanta gente via, mas o Reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros (...) (SUASSUNA, 2014, p.561)

A partir dessa experiência mística, como vários personagens bíblicos, o protagonista relatava, para o Corregedor, que transformou sua compreensão sobre a condição humana e sobre o sertão, assumindo uma nova teologia da Morte, personificada como a Moça Caetana, ser de beleza assustadora que vivia a procura de novos homens para sangrar.

No corpus documental, pode-se perceber em Ariano Suassuna uma semelhante preocupação que tocava os aspectos da ritualística da morte e do morrer de caráter cristão e com fortes traços de uma reminiscência medieval. Um complexo sistema de práticas culturais que foram expostos pelos escritores que seriam reminiscências da mentalidade do homem medieval com a morte e o morrer, entre elas ficavam em destaque: a conservação do corpo após sua morte, o moribundo visualizava a morte antes dela acontecer, a morte como um elemento discutido em vida etc.

Pela primeira vez, o personagem era agora capaz de entender mais da visão profética que teria antes de ter encontrado com o Juiz-Corregedor. Enfrentamento este descrito, no folheto XLIV, **A Visagem da Moça Caetana**, descrevia um sonho revelador para o protagonista, onde ele observava em sua beleza erótica a Morte Sertaneja e recebeu uma mensagem do divino sobre a condição humana.

(...) Porque, quase imediatamente, entrava na sala da Biblioteca uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pelos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles: num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um dos seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobra-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel. Mas não disse nada. Encaminhou-se para um pedaço branco e despido da parede, e, sem deixar de me olhar, ergueu a mão, começando a traçar, com o indicador, linhas e linhas horizontais, na parede que ficava por trás dela. À medida que o dedo ia indicando as linhas, a parede se cobria de palavras escritas a fogo. Eu, aterrado, indagava de mim mesmo quem era ela. Mas, no fundo, já sabia: era a terrível Moça

Caetana, a cruel Morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras. (SUASSUNA, 2014, p. 305)

Semelhante à imagem de Adão e Eva, a Moça Caetana surgia nua, coberta apenas pelos seus animais totêmicos que representavam o perigo, o poder e a fauna sertaneja. Mircea Eliade apontava que a nudez ritualizada apresentava-se no discurso do cristianismo como uma condição metafísica do homem perfeito, da humanidade antes do pecado original:

(...) A nudez ritual equivale à integridade e à plenitude; o “Paraíso” implica a ausência das “vestes”, quer dizer, a ausência do “uso” (imagem arquetípica do Tempo. Toda nudez ritual implica um modelo atemporal, uma imagem paradisíaca. (ELIADE, 1992, p. 67).

Sedutora e implacável, a Moça Caetana, símbolo máximo do poder feminino, representava a atemporalidade do divino, da possibilidade de transcender a condição da mortalidade. Nessa afirmação, reside como ponto culminante de nosso debate: a possibilidade de uma transfiguração pelo misticismo da condição humana. Estabelece, desse modo, uma ponte entre o sagrado e o profano, espaço que mistura vida e morte nos seios de um erotismo “macabro”, a personagem ambientava em todo o romance como um agente da divina providência do Cariri, manifestação material dos desejos do divino.

As palavras que ela gravava a fogo, na parede, apareciam-me com uma clareza sobrenatural. Eu queria gritar, fugir, e ao mesmo tempo anotá-las fundamente no sangue da memória. Porque sabia que elas me comunicavam alguma coisa fundamental, alguma coisa perigosa, estranha e indecifrável, mas decisiva. (SUASSUNA, 2014, p. 305)

Em uma experiência mística, Quaderna em transe continuava a escrever no papel, a mão se movimentava aquém de sua vontade, expressão de um domínio transcendental, lia para o seu Corregedor e exigia que fosse colocado nos autos de seu processo o que havia escrito. Correspondia a uma beleza profética, em que a Morte Caetana haveria de ter deixado a todos os homens a Verdade, a qual caberia a Quaderna, o Decifrador responder.

A sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pelo fulvo do Jaguar, o pelo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha aurinegra e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue. Salve o que vai perecer: O Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, O Heróico assassinado em segredo, O que foi marcado de estrelas -tudo

aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue; o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro. Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola: a Prisão já foi decretada! Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado. O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destruídos. (SUASSUNA, 2014, p.306)

A morte estaria ao lado de todos, sobrevoava como uma lição sobre a finitude da própria vida, responsabilidade direta do pecado original dos primeiros humanos, sobrava aos homens apenas cantar o Inconcebível, ou seja, nos restava a arte que produzimos como espaço de fronteira entre a vida, a morte e a eternidade.

O poema ilustrava cuidadosamente em suas linhas misteriosas, um caráter político, existencial e estético, situava os sertanejos e sua cultura como a margem das possibilidades existenciais do modelo civilizado moderno, clamando aos homens e mulheres brasileiras a reclamar uma dupla Verdade: a vida é efêmera, apenas a arte é eterna, porém possibilitava-se enfrentar a angústia da finitude pela inserção da morte na vida e pelo uso da arte, mecanismo que deveria servir a uma valorização do verdadeiro estilo de vivência sertanejo, forma essa que seria destruída caso não fosse preservada contra as agressões da modernização burguesa.

No folheto LXI, **O Caso do Cego Teológico**, narrava-se a visão transcendental que o cego Pedro Adeodato tinha com a Morte Caetana. Importante lembrar que Pedro fora descrito na obra como um sujeito pertencente ao segundo grupo de cegos, pois existia o grupo dos cegos insolentes e o outro formado por cegos com fortes acessos teológicos.

O cego, narrava no meio da multidão, em um dia quente do sertão, que quando ainda era um caçador, brigou por duas horas com uma onça, a qual matou com dezessete facadas, mas quando terminou se sentiu completamente perdido, pois se encontrava, por causas completamente misteriosas, no meio de uma Serra cheia de lajedos, sentindo medo de morrer, observava as pinturas rupestres que foram construídas pelos Caboclos. Nesse momento místico descrevia as furnas para seus ouvintes atentos:

(...) comecei a sentir aquela catinga de Onça que todo caçador conhece e que não engana ninguém! (...) E aí eu olhei para dentro do escuro da

furna, e vi foi dois olhos de fogo olhando para mim, e a musga ia tocando, e ia me chamando, e eu sabia que, se entrasse lá, aquela Onça ia deixar eu fuder ela, e a trepada minha ia ser tão danada de cachorro da molesta que eu ia morrer e ressuscitar três vezes, não mais como eu era, mas sim igual à Onça, ajuntando com ela numa fudida só pelo resto da vida, na trepada mais comprida e gozosa do mundo, uma trepada que não se acabava mais nunca e que durava enquanto o Sol e o sol da Onça durassem!(SUASSUNA, 2014, p 430).

O caçador descrevia sentir, ao olhar para Onça, um puro desejo primitivo, acuado percebia que os papéis se inverteram, o que antes caçava se tornara presa, o masculino viril dominador, discutido no começo do capítulo, se assusta frente ao poder transcendental do feminino personificado na Moça Caetana. Guiado por um desejo constitutivo do ser, sabia que se continuasse atraído, teria uma relação sexual com a própria Morte Sertaneja, coito que transcenderia a própria finitude, em seu momento de ápice orgástico morreria, reunido mais uma vez eternamente com o divino.

Notava-se a semelhança entre Maria Sáfira, amante “endemoniada” de Quaderna e a Moça Caetana, a destruição da liberdade pelo poder do feminino mistificado. Ambas conseguiam, através de uma força que transcendeu a razão, atrair o masculino para um abismo, subvertendo temporariamente o discurso da virilidade em uma relação erótica macabra e mística.

O feminino se apresentava não mais reduzido a mera procriação ou objeto de prazer, em Caetana ganha a capacidade de inverter a dominação masculina. A imagem do coito é simbólica, o poder ativo de predador estimulado pela cultura viril deixava de ser do masculino e se tornava do feminino. O homem que antes “comia”, assustava-se com o medo de ser “comido” pela Moça Caetana, em uma relação mística que abandonava a linguagem, ansiosos pelo puro desejo animalesco, momento em que a finitude e a imortalidade se chocavam com grande prazer.

Mais do que pela fertilidade, geração ou nutrição dos filhos, o corpo da Moça Caetana imprimia poder pela sua força em despertar um incontrollável desejo sexual. A escolha do desejo e não da beleza como poder feminino que subvertia os valores da sociedade, representava uma escolha hierárquica das pulsões, escolhendo o primeiro como algo mais primitivo, ou seja, menos racional e mais próprio da lógica de dominação masculina. Assim, o poder sobre o desejo e o erotismo estariam no espectro das sensibilidades femininas.

A vida correspondia apenas a um casulo, circunstancial e breve, porém era no coito com a Morte Caetana e no esvaziamento do ser que estava a passagem. Nesse momento, se definia

a união com o divino, o fim de todas as distinções de gênero, cor e classe, enfim a união do sujeito com o absoluto.

E aí, que diabo de encantação foi aquela, que começaram os estalos das asas e as faíscas de fogo, e de repente, no meio da minha encantação, eu comecei a ter medo (...). Eu queria enterrar os pés e desabar dali, correndo para trás, mas a musga que me tonteava, me chamava para dentro e eu sentia que ia morrer! (...) (SUASSUNA, 2014, p.430-431).

Esse elemento, presente em toda literatura pesquisada, preservava uma reminiscência medieval na imagem da morte sertaneja, semelhante ao que havia refletido Ariès (2003), o sertão imaginado por Suassuna nomeava a morte, pois mesmo que fosse extremamente assustadora, ela também seduzia. A respeito disso, lembra o historiador francês acerca da prática da visita de desconhecidos a cama do moribundo durante o período medieval ou a preocupação dos vivos sobre a morte de um desconhecido, demonstram um fluxo de atração e repulsão. Podemos constatar uma sobrevivência dessa mentalidade na personificação da morte como a Moça Caetana no livro de Suassuna (ARIÈS, 2003, p. 51).

Contudo, a subversão da estrutura de dominação simbólica não se materializava ainda, pois Pedro recuava, em desespero implorava por ajuda de Padre Cícero e conseguiu fugir antes de ser devorado, escapou da possibilidade da transcendência. Dessa forma, os princípios mais visíveis das diferenças sociais são novamente reafirmados. A união com o absoluto só podia ser feita no momento da morte, jamais em vida poderia ser superada a dualidade humana. No Catolicismo-sertanejo, os animais simbólicos que deveriam representar as forças metafísicas, também deveriam respeitar a dominação masculina:

É por isso que, no meu Catolicismo-sertanejo, o Espírito Santo é um Gavião, bicho macho e sangrador(...). Até mesmo a Morte, Sr. Corregedor, era, agora, para mim, uma sagração bela e heráldica, armorial. Aparecia-me como uma gigantesca Cobra-Coral, enroscada no Céu à nossa espreita. (...) uma Cobra cujo veneno passava a ser, para nós, o óleo sagrado, necessário para ungir-nos, indispensável para à sagração sem a qual não podemos unir-nos ao Divino para identificar-nos com ele, para nos tornamos também divinos. (SUASSUNA, 2014, p. 562).

A dualidade, nessa narrativa, correspondia a interpretação daquilo que não era passível ao conhecimento teórico, já que os objetos não são acessíveis ao uso da razão, exige-se para o entendimento uma experiência mística erótica com a Moça Caetana. Na liturgia do catolicismo-sertanejo, a representação da morte e do bom morrer representavam a única possibilidade

humana de transcender e se tornar um com o divino. Dessa maneira, há a percepção de que caminhando com a morte se quebraria o dualismo historicamente construído e socialmente ensinado da dominação masculina que supostamente formaria o Brasil. Tomemos um breve espaço para refletir sobre a cosmologia de Quaderna, após esse acontecimento místico.

No folheto LXXIII, **Cavallhadas de São João na Judeia**, observamos uma nova “visagem” de Quaderna. Dinis, percebendo-se perdido nas matas da caatinga, sentia sede e buscava descansar em uma sombra ao lado direito do Lajedo. Deitava-se calmamente, montava um travesseiro com seu manto, sob o sol violento do meio-dia sertanejo começava a sentir o efeito do vinho que havia bebido, fecha então seus olhos e quando os abre novamente vê a Moça Caetana, a morte sertaneja. Assustado notou que seu corpo, semelhante aos mártires do velho testamento, estava repleto de feridas e para se curar das chagas abertas deveria subir nesse alto rochedo ao encontro da morte (SUASSUNA, 2014, p. 567).

Caminhava dolorosa, de pés descalços, onde o caminho estava coberto de pedras fumegantes que destruíam seus pés, porém continuava a caminhar, não podia parar, pois, sentia algo de divino no fim de sua odisseia, uma mistura de sonho e pesadelo, porém ao chegar em seu cume descreveu:

(...) E aí, milagre dos milagres! Eu descobria, afinal, ou melhor, seu sentia com meu sangue, que *tudo* era divino: a Vida e a Morte, o sexo e a secura desértica, a podridão e o sangue. (...) e eu sabia, que, se conseguisse escalá-lo, experimentaria, no alto, de uma só vez, o gozo do Amor, o poder do Reino, a fruição da Beleza e a união com a Divindade, os quatro êxtases(...) tudo isso se encorpou às visagens e rituais da minha Igreja. Agora, ali, bêbado de vinho e de sonhos, meu Lajedo começou, também, a se povoar, mas não de cavalos, e sim de Mulheres, que logo começaram a me acariciar da maneira mais excitante que o senhor possa imaginar. Enquanto elas faziam isso, outra Mulher, nua, espichava-se deitada, em cima da pedra, ao meu lado, chamando-me para cima dela (...) “A viração, porém, continuou (...) Não havia, mais aquela oposição entre a Mulher nua, que me tentava em cima do Lajedo, e o Reino do Sertão que se agitava e me deslumbrava lá embaixo. Agora, tudo era uma coisa só, pois o Reino me aparecia, ao mesmo tempo, como uma cena de Batalha bandeira e como uma bela Mulher nua, estendida e deitada sobre a grande cascata de ouro de seus próprios cabelos, com o corpo perfeito também dourado pelo Sol. Por esse “Reino da Princesa da Pedra Fina” que era ela, por essa Terra encantada, povoada de grutas e colinas, errava eu, também encantado e enfeitiçado, descobrindo, acariciando, tocando, descerrando, e logo assolando, invadindo, bebendo, penetrando, mordendo [...]. E foi chegando o momento em que tudo aquilo começou a se reunir numa sensação de tanto gozo e glória, que os cascos do Cavalo começaram a galopar em meu peito e nas minhas têmporas, pulsando e estremecendo ao ritmo do meu sangue. E eram cargas e tropéis, Guerreiras estranhas em desfiles e combates mouros, ao som amarelo e vermelho dos Clarins, tudo se confundindo com o galope dos cavalos, com os gemidos da Mulher que estava chegando

ao cume do Reino juntamente comigo, e finalmente com o tiro amarelo e ensolarado de um mosquete, que, ao mesmo tempo que partia de mim, me atingia no sangue, nos olhos e no centro de mim mesmo, com o estalejar e afulguração do Cobre incendiado. (SUASSUNA, 2014, p. 567-568)

A oposição dual fora reinterpretada ao chegar no ápice do cume, visto que tudo era divino em si: vida e morte, amor e violência, masculino e feminino, Deus e o Diabo, tempo profano e tempo sagrado, eram manifestações da providência do Cariri. Precisamente no plano espiritual, região indicada pela Moça Caetana, Quaderna transfigurava o Nordeste e o mundo em um espaço medieval e belo, onde cavalos, cavaleiros e belas damas marcham ao ritmo de seu sangue, quente e místico.

A morte não era assustadora, ela era a bússola para o caminho, a mestra que se domada o cume, enfrentada a finitude, permitia aos seres humanos uma nova relação com a vida. Diante da morte, expressando a mentalidade medieval, Suassuna pedia para que ela fosse nomeada, enfrentada e se possível cortejada.

A mística, em sua definição geral suassuniana, referia-se a uma atividade espiritual que buscava elevar a alma a um contato com o divino, esse breve momento produz uma transformação interior do sujeito que lhe faz conhecer, porém, sem a capacidade de explicar em palavras, a essência e a natureza pura do divino. Esse percurso exigia do sujeito que se desprendesse de todo o mundo imanente, espaço das sensibilidades e eterna caverna de sombras, efetuando-se num impulso para o transcendente que apenas a Moça Caetana poderia doar, um retorno iluminado para o sertão suassuniano, transfigurado em uma realidade fantástica.

Outro traço bastante específico de nosso interesse nesse mundo idealizado de Quaderna é a dominação masculina em sua forma, por assim dizer, pura. A mulher era continuamente colocada em paralelo à conquista do Reino sertanejo que seria domado, o feminino enquanto metáfora de objeto seria tomado pelo masculino viril. A mistura entre glória, guerra e dominação sexual masculina, traduzida em uma estrutura discursiva essencialista.

Mesmo o prazer feminino, ainda deveria ser visto enquanto redução, visto que ela não existia para si, mas para o outro, ou seja, o aumento ou a diminuição do prazer orgástico feminino existe apenas para provar a potencialidade viril do masculino. Em uma das descrições mais sensuais e poéticas da obra, o catolicismo-sertanejo se mostra enquanto uma metafísica do prazer, porém não um prazer de todos para todos, mas um prazer dominado, contido em sua vontade por dominação viril.

No folheto LXXXIV, **O Enviado do Divino**, ao final de sua obra, o narrador-personagem descreve a reunião do Povo a frente do casarão dos Garcia-Barrettos, todos na expectativa de ver Sinésio (O aluminoso), o tão esperado “futuro” Dom Sebastião, herói mitológico que levantara o povo contra os ricos, transfigurando o Sertão no paraíso.

Quaderna não poderia perder uma aventura dessas, principalmente após recuperar quase que totalmente a visão decide em homenagem ao evento beber novamente uma dose do vinho sagrado da Pedra do Reino, alegando entrar mais uma vez em completo transe, respondeu ao corregedor que só descobriu o que houve nesse fatídico evento pelos testemunhos do cantador Lino Pedra-Verde, Samuel e Clemente.

(...) no mesmo instante em que o sino começava a tocar freneticamente, eletrizando a multidão(...) o espaço se fendeu, revelando algo de muito grande, estranho e cheio de fogo. Por entre chamas, resplendores e estalos de raio, apareceu no Céu uma gigantesca Onça Malhada (...) Acima dela, via-se o enorme Gavião Real, afluindo asas e criando, com isso, uma ventania de fogo(...)uma sensação ao mesmo tempo de terror e plenitude, de gozo sexual perfeito com o gosto obscuro da Morte e o gosto sumarento do fruto da Vida; uma sensação que deixou todas as pessoas que a experimentaram saciadas ali e sedentas para o resto da existência, insatisfeitas com o mundo e com a vida porque pressentiam que a vida e o mundo eram “o vasto Mausoléu calcinado” do Cavaleiro Pobre, por serem incapazes de oferecer a mesma coisa que todos, agora, estavam experimentando” (SUASSUNA, 2014, p. 728)

A dinâmica da dualidade expressa, nessa passagem, através do entrelaçamento do terror e do gozo sexual, a qual nos incita a compreensão de que a morte estaria intrinsecamente inserida na vida, não enquanto opostos, mas enquanto complementos. *O telos absoluto* organizava a morte enquanto finalidade da Vida, a união do ser com o divino, um retorno a um estado prévio, onde as distinções e separações não mais teriam sentido objetivo, visto que como diz Quaderna um pouco antes “(...) tudo é divino” (SUASSUNA, 2014, p. 567).

Eis aí, sem nenhuma dúvida, o nosso interesse: a cultura, as práticas, a ritualização da vida e sua simbologia para um grupo de devotos, um complexo mural de representações inconscientes e conscientes, por meio dos quais se produz sentido no imaginário coletivo, perpetuado a partir de uma tradição mística-religiosa.

No sertão armorial, a Moça Caetana, monstro predador que vivenciava a transformação entre uma bela mulher e uma onça, apresenta-se como prisma para a discussão do capítulo final, acerca das reminiscências medievais da morte e sobre a cultura da virilidade

cristalizada no sertão de Suassuna. Em continuidade com a mentalidade medieval acerca da morte, do tempo e do gênero.

O mito do Cariri e os personagens da Pedra do Reino reforçavam uma visão reduzida e essencialista do feminino e do masculino, mostrando que apenas quando os homens se deitassem com a bela Moça Caetana, encontrariam a totalidade do universo, visto que o feminino deixaria de ser coisificado, ou seja, apenas quando os sujeitos morressem as marcas das diferenças de gênero seriam apagadas, algo que jamais aconteceria em vida.

A Moça Caetana, monstro de uma dualidade sedutora, predadora de todos, tornava-se a partir do sexo a bússola para a transcendência da alma, porém ao fazer isso, Suassuna reforçava que apenas na morte seremos todos iguais, todos uma só realidade.

Enxerga-se, assim, no corpus documental, uma ponte entre ambos os tempos e mundos, reminiscências medievais sobreviveram no inconsciente coletivo sertanejo, a partir de uma tradição cristã-medieval, reinterpretada em um universo literário que, entre outras coisas, buscava representar como o sertanejo significava a si, a sociedade, o mundo e o sobrenatural.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Que são os homens mais do que a aparência de teatro? A vaidade e a fortuna governam a farsa dessa vida.”
Matias Aires.

Da perda do pai à reunião com o Divino, do trauma infantil à possibilidade de superação pela escrita, da preocupação coletiva com a cultura nacional aos mais profundos sentimentos pessoais, Ariano Vilar Suassuna alça a morte à condição de bela e assustadora passarela da jornada humana rumo ao sagrado. Isto é, longe de um elemento doloroso e inominável por extinguir a centelha do homem, o acorda, como foi o caso de Pedro Dinis Quaderna, o qual guiado pela Moça Caetana desperta para a vida em sua totalidade.

Pedro Dinis Quaderna abandona seus pecados e sob o olhar silencioso da morte sertaneja, não desejava outra coisa do que uma vida justa, bela e encantada para si e para o seu povo: cavalgar sem barreiras, amar sem limites, um mundo onde a pobreza fora afastada e todos cantam livremente. Viver com liberdade, sem medo, porque a morte foi abraçada, ela existe e não pode ser negada, porém, quando evocada como elemento constitutivo da vida, possibilita uma comunhão entre os homens, pois todos compartilham um destino em comum.

Não porventura, a morte em Suassuna era íntima, personificada, recebia um nome, a Moça Caetana, criatura mitológica do Cariri que recebe a todos sem distinção: ricos, pobres, homens, mulheres, crentes e ateus. A morte representada como a ponte entre a humanidade e o divino, com seu “óleo sagrado” despertava o que existe de mais *humano* no sujeito.

A abordagem do escritor paraibano sobre os diferentes aspectos da vida, do morrer e da morte, receberam uma nova roupagem em dezembro de 2017, em seu livro escrito e publicado postumamente: o **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores** (SUASSUNA, 2017). Esse livro demandou trinta anos para ser completado, considerado pelo poeta como “síntese” de sua trajetória artística, apresenta ao leitor cartas assinadas por Dom Pantero do Espírito Santo, um pseudônimo adotado por Antônio Savedra, como outra máscara adotada pelo dramaturgo paraibano.

Em seu último volume, intitulado **O Palhaço Tetrafônico**, Dom Pantero refaz o final trágico do clássico **Dom Quixote**. Diferente do materializado por Cervantes, Dom Quixote nessa nova interpretação engana seus familiares e amigos com sua falsa “lucidez”, veste em seguida sua lança e armadura, pula da sua janela, chegando ao estábulo, onde seu fiel cavalo Rocinante descansava, arreia sua montaria, caminha ao seu lado a passos largos pela estrada,

em seguida esperou, com calma e um sorriso de delírio, a oportunidade de enfrentar um novo gigante ou alguma injustiça contra aqueles que não podiam se defender sozinho.

A morte, presente nessa arena é superada e abraçada pela imaginação e fantasia, revela apenas o que estava contido no interior do fidalgo: o mundo como poesia. Ao nascer do sol, seu fiel escudeiro, seus familiares e sua doce sobrinha, o encontram morto, segurando sua lança, com o vento a acariciar seu rosto velho e magro, mantém-se assim, aceso até o fim de sua vida o sonho (SUASSUNA, 2017, p. 766).

Então, em sua última carta, intitulada a **Fuga - A Persona do Poeta**, respondeu a uma pergunta de Carlos de Souza Lima acerca da morte ainda jovem de seu pai, Dom Pantero, permite-se retirar a máscara e olhar para dentro, sem restrições, sintetizando a representação da morte e do morrer na poesia de Suassuna:

(...) Todos nós repetimos a mesma áspera desventura da Vida e da Morte. Aqui no Sertão nós nunca precisaremos de inventar uma imagem falsa da Vida para poder amá-la, porque é na dureza e sob o Sol que somos forçados a isso, com o que ela tem de ardente e glorioso, mas também com o que possui de doido e de sangrento. O que é insano e cruel também faz parte da Vida, e terá que ser enfrentado com as armas do “*Riso a cavalo*” e do “*galope do Sonho*”; com a valente tenacidade do homem diante do que a Vida tem de mais desordenado — o sofrimento, a injustiça, a humilhação e a Morte. É por isso que todos nós sonhamos em nos unir, pela Morte, com o sangue do Divino, superando os Demônios e tornando-nos verdadeiros Filhos de Deus.

Aqui no Sertão, a Morte é uma Mulher; e, para usar suas expressões, por causa da morte de meu Pai foi que eu, atraído, temeroso, mas também fascinado, me vi diante dessas encruzilhadas de fogo: a Vida e a Morte; a Mulher e a Sina; Deus e o Demônio; o Sol e a Treva; o Mundo e o Pó — as cinzas do meu Pasto Incendiado. A Morte era aquela Mulher chamada Caetana, e eu sempre a vi jovem, cruel, bela, impiedosa, vestida de vermelho, negro e amarelo como uma Dama de Espadas; com uma Cobra na mão, com unhas felinas, com dois Carcarás (mas também com o Gavião de Ouro e fogo do Divino coroando sua cabeça). (SUASSUNA, 2017, p. 937-938)

A morte, para Suassuna, cristalizando a mentalidade medieval ainda viva na cultura sertaneja revelaria a dimensão da vida, a qual se destacava através da bela moça sertaneja que com um forte beijo despertava os sujeitos para a participação do divino na imanência. Longe de ser afastada, o escritor paraibano a aproximá-la para assim superá-la, escrevendo na “fronteira” entre a vida e a morte. Graças a isso, os personagens do **Romance d’A Pedra do Reino**, principalmente quando são poetas populares, representam a história, o sagrado, o gênero e a morte de forma mística: partes integradas de uma totalidade imanente e transcendente.

Logo, enquanto analisávamos o universo místico-literário criado por Suassuna, também criamos um caminho. No primeiro passo dessa “odisseia científica”, tateamos pelas relações objetivas entre o campo literário e o campo de poder. Nesse momento, graças a proposta metodológica de Pierre Bourdieu (1996), começamos a desenhar como o escritor paraibano criou seu universo literário para, entre outros fatores, apresentar e responder questões da sociedade brasileira durante o século XX.

Constatamos durante a pesquisa, que a escolha de disposições por um grupo seletivo de agentes sociais no campo literário estava associada a um sentimento de perda, um profundo ressentimento contra as mudanças políticas e econômicas que o Brasil estava passando desde o século XIX e XX: a elite agrária que se sentia impotente frente ao avanço da modernidade e a perda de seu papel dominante.

Essa situação periférica influenciou a uma camada consistente de intelectuais, em sua imensa maioria, herdeira das antigas famílias coronelistas, a estimular um estranhamento sobre a história, normalmente ligada a um afastamento, mudança e retomada saudosista de um passado idílico. Suassuna transfigurava esse dilema, criando um universo maravilhoso, onde a participação da providência guia e cria unidade em diferentes processos históricos ocorridos no Brasil: criava-se uma continuidade histórica guiada por uma teleologia assistida pela Providência do Cariri.

Descobrimos, assim, durante o segundo capítulo, como a imagem do tempo e da história brasileira, apresentava-se na literatura de Suassuna, como reflexo de forças sobrenaturais, provados pela materialidade dos eventos factuais. Inserindo e transfigurando a história do Brasil em seus personagens, Suassuna criticava as formações sociais e históricas, propondo um projeto social alternativo, relacionado à defesa de uma ordem comunitária, religiosa e rural.

Neste sentido, o conceito de figuração como um elemento determinante para a vida medieval, foi aproveitado da teoria literária de Erich Auerbach (1997), visto que para os medievais ligados a uma noção providencialista do tempo, os acontecimentos históricos, mesmo que verdadeiros em sua materialidade, continuam sendo meras sombras, figuras.

Como vimos, para Suassuna, semelhante ao modelo figural determinante no medievo ocidental cristão, os acontecimentos históricos sertanejos sempre se mostraram carentes, insuficientes para se autoexplicar, visto que a manifestação material que ele produz continua aberta, à espera do seu *preenchimento*, à espera do sagrado que a tornará maior e mais significativa.

O drama histórico, no universo de Suassuna, se mantém fiel às reminiscências da interpretação da figura medieval, por isso conectava-se com o além, fato que dialeticamente o fortalece, pois garante materialidade. Profetas populares, como Quaderna, Lino Pedra-Verde, João Melchíades, entre outros, criam uma narrativa para o povo brasileiro, em suas visagens proféticas, onde cortam, costuram e revelam um conjunto de retalhos que ligam a história brasileira a uma força providencial: de Canudos ao Contestado, de Portugal até a Turquia, dos cangaceiros aos cavaleiros medievais, dos homens as mulheres, todos foram guiados pela Providência do Cariri e apenas saboreando o “mal sagrado” que apenas a Moça Caetana pode nos dar que o homem pode transcender a condição humana e enxergar o *todo*.

Além disso, com os pés firmes no universo literário e místico do catolicismo popular sertanejo onde pisávamos, passamos a um terreno pantanoso: as diferentes disposições que distinguiriam o feminino e o masculino no romance. Utilizando os personagens, os eventos e os rituais do catolicismo-sertanejo, pode-se ver que a mística que é a base da estrutura discursiva de todo o romance está ligada a concepção essencialista do feminino e do masculino.

Enxergamos, assim, um sistema de classificação, baseado em elementos supostamente imutáveis, a-históricos, que classificavam os personagens, criando uma hierarquia de qualidades baseada no gênero, inscrevendo o feminino como coisa a ser domado pelo masculino devorador. A esta altura, percebe-se que os grandes sonhos do protagonista, para Quaderna, estavam intimamente relacionados a um *habitus* de dominação viril, aprendido desde criança, ensinado por diferentes rituais, práticas e dizeres locais, criando a disposição para esse mesmo universo místico que ele sonhava criar.

O campo que inscreve o masculino e o feminino distingue as possibilidades de ações dos diferentes agentes sociais, servindo para dividi-los em disposições destinadas aos homens e as mulheres. É importante ressaltar que tal estrutura não é determinista, visto que existe a possibilidade de pequenas brechas nessa cadeia de ações, como já discutido a existência da tia Felipa, Maria Safira e a Moça Caetana.

O olhar mais atento sobre o feminino, a conexão atribuída a ele de um poder erótico e primitivo, abre, segundo os poetas populares sertanejos, a possibilidade de despertar para o sagrado em vida. Desse momento em diante, fica claro ao longo da pesquisa que a representação do feminino, em Suassuna, faz parte de um projeto muito maior, relacionando-se à estrutura da representação do autor paraibano sobre a morte: a Moça Caetana.

Ademais, a divindade personificada, a Morte Sertaneja em seu corpo antroponímico, repleto de símbolos, serve como passarela para a visualização do divino.

Nosso propósito, relaciona-se à criação de um diálogo, utilizando como fontes os processos rituais do catolicismo-sertanejo e das profecias sebastianistas realizadas por Quaderna, a fim de demonstrar não apenas o comportamento e os rituais diante da morte como reminiscência medieval, mas como isso está ligado à sua forma de ver a vida.

Por fim, chegamos à conclusão de que a representação da morte, do gênero e do tempo em Ariano Suassuna, primeiramente, corresponde à forma de ver o mundo tipicamente medieval, cristão e ocidental, exigindo uma ritualização específica entre os moribundos e sua comunidade, garantindo uma ligação honesta e direta. Finalmente, percebe-se que o autor se mantém coerente com a estranha forma medieval de observar a realidade, as diferentes partes da história nacional e mundial eram ligadas em um sentido universal, messiânico e figural.

A proposta inicial era pesquisar a representação da morte no **Romance d'A Pedra do Reino**, verificando como ela conservava certas reminiscências medievais ainda pulsantes na cultura sertaneja do século XX, entretanto, o aprofundamento da pesquisa nos revelou não apenas uma relação ambígua entre o campo do poder e o campo literário em plena ditadura civil militar, mas também como Suassuna, leitor assíduo de cordéis e de novelas de cavalaria, preservou reminiscências medievais não apenas sobre a morte, mas sobre o tempo, a história e o gênero, buscando refletir uma cosmovisão sobre a vida.

Ressaltamos, enfim, que em 2013, apenas alguns dias após concluído a última carta de seu romance, aos 87 anos, o coração antes inabalável de Suassuna sofre um infarto. O autor foi recolhido às pressas a uma unidade médica do Real Hospital Português, vigiado por uma verdadeira multidão de amigos, familiares e leitores apaixonados que passariam as próximas 48 horas em vigília, torcendo por sua recuperação. No entanto, no crepúsculo do dia 23 de julho, Suassuna beija os lábios sedutores da Moça Caetana, bebe seu doce e assustador néctar e sobe cada vez mais ao alto, cavalga vestido de sol, deixando a todos nós, o desejo egoísta de que continuasse a escrever páginas sem fim, a oportunidade de mais encontros com Dom Pedro Dinis Quaderna, Dom Pantero, João Grilo e Chicó.

Pretendemos, em um projeto futuro, continuar a investigação, persistindo no estudo destacado, porém tornando-o maior, mantendo a imagem da morte como o tema principal, traçando outras obras de Ariano Vilar Suassuna e suscitando novas questões a serem respondidas.

REFERÊNCIAS

- A CANÇÃO de rolando. Tradução, notas e prefácio de Lúcia Vassalo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, [19--].
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- ANDRADE, Maristela Oliveira de. Profetismo Sebastianista no Sertão Nordestino na Narrativa Literária de Ariano Suassuna. **Religare**: Revista de Ciências das Religiões, João Pessoa, Ano. I, n. 1, p. 17-26, Mar. 2007.
- ANDRADE, Joel Carlos de Souza. **Em demanda do Sebastianismo em Portugal e no Brasil**: um estudo comparativo (séculos XIX e XX). 2014. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Coimbra, 2014.
- AUERBACH, Erich. **Figura**. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- AZEVEDO, João Lucio de. **A evolução do Sebastianismo**. Lisboa: Clássica, 1945.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRASIL. MEC – CFC. **Aspectos da Política Cultural Brasileira**. Rio de Janeiro, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo – Porto Alegre: EDUSP-ZOUK, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BRUNNER, Emil. **A Doutrina Cristã da Criação e da Redenção Dogmática**. v.1. São Paulo: Novo Século, 2004.

BRUNNER, Emil. **A Doutrina Cristã da Criação e da Redenção Dogmática**. v.2. São Paulo: Novo Século, 2006.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, nov. 2000.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre a caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.

CARRERO, Raimundo; SUASSUNA, Ariano. **Romance do Bordado e da Pantera Negra**. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 35 e p. 61.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. volume 2. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CERTEAU, Michel de. O inominável: morrer. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAHON, Sergio. Visões da religiosidade católica no Brasil Colonial. **Revista Digital Simonsen**. Rio de Janeiro, n. 1, dez. 2014.

COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura (1967-1976). In: Jornada discente do PPHPBC (CPDOC/FGV): Intelectuais e Poder, 2., 2010, Rio de Janeiro. **Anais** [...], Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 1-15.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos**: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Notas do subsolo**. Tradução: Maria Aparecida Botelho Pereira de Soares. Rio de Janeiro: L&PM, 2008.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1969.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. *E-book*.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**: Seguido de "Envelhecer e morrer". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FARIAS, Sônia Lúcia R. **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FELISETTE, Marcos Correa de Mello. **A linguagem gráfica de Aloísio Magalhães e o projeto editorial no Brasil (anos 50 e 60)**. 2012. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

FREYRE, Gilberto. Em torno da atualidade cultural do Brasil. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 150, n. 124, 1 maio 1975. Primeiro caderno, p. 4.

GODOY, Marcio Honorio. **Dom Sebastião no Brasil: Fatos da Cultura e da Comunicação em Tempo/Espaço**. São Paulo, editora Perspectiva, 2005.

GODOY, Marcio Honorio. **Dom Sebastião no Brasil: das Oralidades Tradicionais à Mídia**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GONZÁLEZ, Mário. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

HERMANN, Jacqueline. Dom Sebastião e a cidade do paraíso celeste: um estudo sobre o movimento da serra do Rodeador, Pernambuco, primeira metade do século XIX. In: MUSUMECI, Leonarda. **Antes do Fim do Mundo: milenarismo e messianismo no Brasil e na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **O Messianismo no Brasil e no Mundo**. SP: Alfa-Omega, 2003.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

HOORNAERT, Eduardo; AZZI, Riolando; GRIJP, Klaus Van Der.; BORD, Benno. **História da Igreja no Brasil – ensaio de interpretação a partir do povo: primeira época**. Tomo II. Petrópolis, Vozes: 1977

IMS. Ao sol da prosa brasileira. In: IMS. **Blog IMS**. Rio de Janeiro, 23 jul. 2014. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/ao-sol-da-prosa-brasiliانا/>. Acesso em: 22 nov. 2020.

LEAL-MCBRIDE, Maria Odília. **Narrativas e narradores em A Pedra do Reino**: estruturas e perspectivas cambiantes. New York: Peter Lang Publishing, 1989.

LEITE, Attico de Souza. **Memória Sobre A Pedra Bonita Ou Reino Encantado Na Comarca de Villa Bella**. 2. ed. [s.n.]: Juiz de Fora, 1898.

LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LIMA, Luis Filipe Silvério. **O Império dos Sonhos**: narrativas proféticas, sebastianismo & messianismo brigantino. São Paulo, 2010.

MAIOLI, Juliana Bevilacqua **Aspectos da literatura de cordel em A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna**. Assis, 2008.

MICELI, Sergio. A força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. Tradução de Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. VIII-LXI.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

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

PAES, Francisco Barbosa Nogueira. [Carta] 25 mai. 1838. Ao Sr. Francisco do Rego Barros, presidente da Província de Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 02, 16 jun. 1838.

PEIXOTO, Fernando (org.) **Vianinha**: teatro televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PONTES, Roberto. **Residualidade e mentalidade trovadorescas no Romance de Clara Menina**. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 1999, Rio de Janeiro. Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

PONTES, Roberto. **O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de Língua Portuguesa**. Conferência proferida no II Encontro de Professores Africanos de Língua Portuguesa. SP, USP, 2003.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06**. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

PONTES, Roberto; Martins, Elizabeth(orgs.). Anais VII Encontro Internacional de Estudos Medievais. Fortaleza; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Ceará-ABREM, 2009.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Messianismo no Brasil e no Mundo**. São Paulo, Alfa-Ômega, 2003.

ROMERO, Silvio **História da Literatura Brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1980

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **Filigranas da memória**: história e memória nas comemorações do centenário de Canudos (1993-1997). 2006. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Brasília, Brasília.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo, Companhia das letras, 1996.

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

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 61-92.

SILVA, Marcos. **A religião católico-sertaneja**: reminiscências do criptocabalismo a partir do Seridó judaico. – Natal: Sebo vermelho, 2019.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna**: leituras e apropriações. 2007. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

SOUZA, Fabio Silva de. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. **Revista Brasileira de Cultura**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 37-43, jul./set. 1969.

SUASSUNA, Ariano. **O movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. Brasil, Exército e Esquerda. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 152, n. 239, 04 set. 1977a. Caderno Opinião, p. A-13.

SUASSUNA, Ariano. Euler e um novo partido. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 153, n. 328, 04 dez. 1977b. Caderno Opinião, p. A-11.

SUASSUNA, Ariano. Outro Mea Culpa. **Diário de Pernambuco**, Recife, ano 154, n. 244, 09 set. 1979. Caderno Opinião, p. A-11.

SUASSUNA, Ariano. **Dez sonetos com mote alheio**. Recife: edição manuscrita e iluminada pelo autor, 1980.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35. ed., Agir Editora: Rio de Janeiro, 2005a

SUASSUNA, Ariano. **A Pena e a Lei**. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2005b.

SUASSUNA, Ariano. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008b.

SUASSUNA, Ariano. Notas sobre o Romanceiro popular Nordestino. In: SANTIAGO, Silviano (org.). **Seleta em prosa e verso**. 2. ed. Rio de Janeiro: 2012. p. 249-284

SUASSUNA, Ariano. Discurso de Posse na ABL. **Hoblicua**, Piauí n. 2, p. 53-72, 2015.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TOLSTÓI, Leon. **A morte de Iván Ilitch e outras histórias**. Tradução e notas Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2018.

VITOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

VASSALO, Ligia. **O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIEIRA, António. **Sermões**. v. VI. Porto: Lello & Irmão, 1951.

ZAIDAN FILHO, Michel. **O fim do nordeste e outros mitos**. São Paulo: Cortez, 2001.