

UM HERMENEUTA DA TRADIÇÃO SERTANEJA: ARIANO SUASSUNA E O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO

A HERMENEUT OF THE BACKLANDS (*SERTÃO*) TRADITION: ARIANO SUASSUNA AND THE NOVEL *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*

Juliana Rodrigues MORAIS*

Resumo: O objetivo deste artigo consiste numa análise do espaço histórico-social sertanejo presente na obra *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Sua singularidade reside na desconstrução empreendida do sertanejo enquanto antítese do sujeito moderno, no contexto da problemática do Estado-nação; e na reapresentação desse mesmo sujeito enquanto veiculador de uma pluralidade de espaços locais. Parte-se do princípio de que essa obra, ancorada nos folhetos de cordel, num processo que denominamos por “cordelização” do texto, apresenta Suassuna como um hermeneuta de sua tradição. Tal análise apóia-se nos princípios epistemológicos da sociologia de Gilberto Freyre e na hermenêutica-fenomenológica de Paul Ricoeur, buscando compreender os aspectos da narrativa que dão materialidade a um espaço histórico-social verossímil. Acredita-se, com isso, poder contribuir para uma revisitação de uma história dos sertões.

Palavras-chave: sertanejo; folhetos de cordel; histórias dos sertões; Estado-nação.

Abstract: The article aims to analyze the socio-historical space of Brazilian backlanders (*sertanejos*) as depicted in Ariano Suassuna's novel *Romance d'A Pedra do Reino*. It seeks to deconstruct the perception of backlanders as an antithesis of the nation-state's modern subject. Concomitantly, it seeks to reinstate the *sertanejo* subject as an expression of a plurality of local spaces. Anchored in *cordel* leaflets, in a process we call narrative *cordelization*, the novel confirms Suassuna as a hermeneut of his tradition. We resort to epistemological tenets of Gilberto Freyre's sociology and Paul Ricoeur's hermeneutical phenomenology, seeking to understand aspects of the narrative that lend tangibility to a credible socio-historical space. We hope to contribute to a re-assessment of the history of Brazilian backlands (*sertão*).

Keywords: backlanders (*sertanejo*); *cordel* leaflets; histories of the backlands (*sertão*); nation-state.

Introdução

A obra *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*¹, de Ariano Suassuna, publicada em 1971, tem como fio condutor a saga de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna², herdeiro do trono da “Pedra do Reino”, situada na “Vila Real da Ribeira do Taperoá”, no “sertão dos Cariris”. Muito além de um espaço meramente geográfico, a “Vila do Taperoá” constitui-se como símbolo da formação cultural e histórica das comunidades³

* Mestra em Sociologia – Doutoranda – Programa de Pós Graduação em Sociologia – Instituto de Ciências Humanas – UFF – Universidade Federal Fluminense, campus do Gragoatá, Niterói, RJ – Brasil. Bolsista- CAPES. E-mail: julianamorais@id.uff.br

sertanejas e, por extensão, das demais comunidades brasileiras, enquanto síntese de uma pluralidade de matrizes.⁴

Nesse contexto, procura-se argumentar que a obra *Romance da Pedra do Reino* consagra Suassuna como um hermenêuta da tradição sertaneja – de onde é originário. Considerando as implicações cognitivas dessa atribuição, optou-se por uma análise ancorada nos princípios epistemológicos da sociologia de Gilberto Freyre e nas contribuições teórico-metodológicas da hermenêutica-fenomenológica de Paul Ricoeur. Nessa perspectiva, a obra se institui como um texto que apresenta na forma dos folhetos de cordel o sentido histórico-social de uma comunidade sertaneja particular. Denominamos esse processo de “cordelização” do texto.

Essa hermenêutica do texto é congruente com a filosofia estética de Suassuna e, mais especificamente, com sua “visão poética”. Para ele, muito mais que uma mera representação da realidade, a arte deve-se (...) “enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo” (SUASSUNA, 2008a, p. 47). Essa postura reflete-se na atitude crítica que Suassuna assumiu com relação a setores do Movimento Regionalista que, segundo ele, defendiam uma “visão artístico-sociológica” marcada por uma objetificação classificatória, pitoresca e superficial do sertanejo (SUASSUNA, 2008a, p. 47). Conversamente, tanto para a hermenêutica de Ricoeur quanto para a “visão-poética” de Suassuna, a inteligibilidade do real se dá na relacionalidade entre sujeito e objeto.

Para adentrar o “mundo do texto”, isto é, o universo poético do *Romance d’A Pedra do Reino*, este artigo estrutura-se em três partes. A primeira parte constitui um levantamento dos discursos sobre o sertanejo – com ênfase nas esferas das ciências humanas e da literatura – enunciados entre os séculos XIX e XX no Brasil. Esses discursos inserem-se no contexto mais amplo da discussão sobre a ideia de nação e de identidade nacional, no qual o sertanejo emerge como um obstáculo para a consolidação da modernidade no Brasil. A segunda parte apresenta as perspectivas teóricas de Paul Ricoeur e Gilberto Freyre como ferramentas importantes para a análise da obra de Suassuna e, em especial, do *Romance d’A Pedra do Reino*. Já a terceira parte concentra-se na apresentação dos elementos do conteúdo e da forma da obra, sua perspectiva revisionista da história do Brasil “oficial”, sua perspectiva hermenêutica de apreensão da especificidade local do sertanejo e sua estrutura formal baseada nos folhetos de cordel.

O Sertanejo na confluência entre ciências humanas e literatura

A literatura sempre ocupou um lugar privilegiado no que se refere aos esforços para compreender as especificidades sociais do Brasil. Como afirma Antônio Candido, (...) “as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, forma literária” (CANDIDO, 2006, p.136-7). Desde os seus primórdios, a presença de temáticas de relevância social e histórica na literatura, conforme avalia Durval M. de Albuquerque, desdobra-se em dois níveis principais: (...) “o político e o do estudo da sociedade, os quais constituíam o fenômeno central da vida cultural, e neles condensavam filosofia e ciências humanas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p.234).

Uma das temáticas que melhor exemplifica essa presença perene de uma orientação social na literatura é, precisamente, o sertanejo e, em particular, sua apropriação no contexto do chamado discurso regionalista. Expresso numa pluralidade de correntes narrativas, esse discurso emerge a partir da segunda metade do século XIX e se consolida, gradativamente, como subsídio importante para a construção de uma certa imagem do sertanejo no contexto da brasilidade, em geral. De acordo com Albuquerque, o regionalismo, que tem como marco divisor a Semana de Arte Moderna de 1922, pode ser contextualizado historicamente em dois momentos: (i) o regionalismo naturalista, voltado para uma descrição pormenorizada de diferentes espaços regionais; (ii) e o regionalismo modernista que opera a transformação dos elementos regionais em (...) “signos a serem arquivados para poder posteriormente rearrumá-los (...) em um novo texto para o país” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 69).

Nessa recontextualização nacional, o projeto modernista abre-se para a incorporação de identidades regionais enquanto expressão de pretensas autenticidades culturais, pretendendo com isso superar o regionalismo classificatório dos naturalistas –por exemplo, os sertões enquanto espaço permeado por elementos exóticos e pitorescos.

Imbricado nesse processo histórico, emerge o Movimento Regionalista (1926) iniciado por Gilberto Freyre. Em contraposição aos discursos de homogeneização nacional que objetivavam a imposição do modelo cultural do Sudeste, o Movimento Regionalista do modernismo propunha-se, em princípio, valorizar as especificidades das culturas regionais, com destaque para a região Nordeste⁵. Entretanto, a marginalização dessa região tinha sua expressão mais aguda no sertão e no sertanejo que combinava marginalização cultural com marginalização socioeconômica, cujas causas incluíam tanto questões de ordem sócio-histórica, quanto de ordem natural, a saber, a escassez de chuvas.

É nesse contexto que o regionalismo modernista tende a privilegiar um pensamento social crítico, de fundo marxista, que enxerga no nordeste sertanejo um (...) “território da revolta contra a miséria e as injustiças”, (...) “[um] espaço conflituoso, atravessado pelas lutas sociais”

(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 207-8). Esse pensamento se manifesta, além da literatura, no cinema e nas artes:

Os romances de Graciliano Ramos e Jorge Amado, da década de trinta, a poesia de João Cabral de Melo Neto, a pintura de caráter social da década de quarenta, e o Cinema Novo, do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, tomarão o Nordeste como o exemplo privilegiado da miséria, da fome, do atraso, do subdesenvolvimento, da alienação do país. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 216).

Com isso, o regionalismo vinculado ao Movimento Modernista que tem por objeto o sertanejo tende a enxergar este último como um mero ente socioeconômico depauperado. Essa perspectiva articula-se, de forma inesperada, com os interesses das elites oligárquicas que reivindicavam projetos voltados para a resolução do problema da seca. Essa articulação sugere, implicitamente, que a condição socioeconômica do sertanejo teria como causa determinante uma ausência de modernidade, isto é, uma inferioridade cultural.

Se, portanto, em suas origens, o regionalismo literário se propunha, como mencionado acima, a valorizar a pluralidade cultural, a ênfase acentuada na condição socioeconômica como definidora da existencialidade do sertanejo tende a constituir uma nova forma de homogeneização. Seria esse o caso do regionalismo de Graciliano Ramos, cujo espaço sertanejo, áspero e seco, aponta para a condição de opressão socioeconômica. Ao negligenciar as diferenças culturais, as diferentes formas de resistência social e as histórias locais, essa homogeneização rejeita a possibilidade de aí se enxergar culturas viáveis e convida à intervenção corretiva da modernidade.

É da crítica às limitações desse cenário de homogeneização sociocultural que emergem novas vozes literárias que dificilmente se enquadrariam na classificação originária de autores regionalistas. Explorando as possibilidades abertas por Euclides da Cunha, a poesia de João Cabral de Melo Neto e a prosa de Guimarães Rosa e Ariano Suassuna emergem enquanto espaços privilegiados de pulverização do sentido do sertanejo, espaços esses relativamente imunes ao paradigma do Estado-nação e do regionalismo do sertanejo oprimido. Suas obras empreendem um resgate das pluralidades locais e a viabilidade cultural inerentes ao “ser forte” do sertanejo de Euclides da Cunha. A proposta literária de Suassuna, mais especificamente, ao se fundamentar em folhetos de cordel, almanaques populares, narrativas orais, etc., objetiva, por oposição a esse quadro, dar voz e protagonismo a polissemia desse sujeito.

A Construção Simbólica do Sertanejo e sua Territorialidade

Ao tomarmos o sertanejo como objeto de estudo é necessário compreendermos o sentido atribuído ao seu espaço social: o sertão, região semiárida interiorana que compreende uma faixa de terra que vai do norte de Minas Gerais ao Ceará. A origem etimológica da palavra comporta uma dupla dimensão: a espacial de interior e a social de deserto, região pouco povoada (LIMA, 1999, p.57).

O processo de conformação social do Brasil e a conseqüente ocupação do interior do país emprestam à palavra “sertão” um sentido amplo, que envolve tanto um espaço geográfico socioeconômico, quanto um espaço simbólico, podendo referir-se: (i) aos aspectos econômicos e a padrões de sociabilidade, herdados da “civilização do couro”; (ii) à região semiárida do Nordeste brasileiro; (iii) e a um lugar distante do poder público e dos projetos modernizadores. Sobre esse último aspecto, o sertão é entendido a partir de binarismos de exclusão: de um lado, o “sertão” corresponde ao pólo da tradição e do atraso, de outro lado, o “litoral” corresponde ao pólo da modernidade e da civilização.

Os discursos vinculados aos projetos modernizadores que enxergam no sertanejo as marcas da tradição e do atraso ganham força, sobretudo, com o “imaginário da seca”. Embora inerente ao bioma, a questão da baixa pluviosidade só passa a constituir uma problemática oficial entre 1877 e 1879, quando uma seca prolongada assolou a região vitimando milhares de trabalhadores rurais (GONÇALVES, 2018, p. 516). Em decorrência disso, grande contingente de sertanejos abandonou a região e buscou refúgio nas zonas litorâneas, atingindo, assim, todo o país. Como informa José Costa: “O impacto político, social e cultural daquela seca foi fundamental na formação do imaginário da seca na consciência brasileira” (COSTA, 2002-3, p. 121). Esse imaginário abriu caminho para o uso manipulatório desse fenômeno natural por parte das oligarquias locais, fortalecendo, com isso, as políticas assistencialistas e a intervenção continuada do governo central.

A opressão generalizada, que caracteriza as relações entre o trabalhador rural e as oligarquias locais, favoreceu o surgimento de formas de resistências, como é o caso do cangaceirismo. Com o decorrer do tempo, muitas das práticas do cangaceirismo acabaram sendo cooptadas por parte dos próprios proprietários de terra que passaram a contratar os cangaceiros para realizar serviços ilegais, tais como assassinato e destruição de propriedades.

É neste cenário, que combina drama e tragédia, que emerge no imaginário social brasileiro a figura ambivalente do sertanejo: de um lado, o sertanejo “sedento” e “raqüítico” que aporta, com condições mínimas de subsistência, às cidades litorâneas; e de outro lado, está o sertanejo “encabrestado”, submetido ao poder das oligarquias locais. São esses fatores que

passam a constituir os fundamentos dos discursos que enfatizam a inserção “problemática” desse sujeito no processo de constituição da nação e da identidade nacional.

O Sertanejo e a Questão da Identidade Nacional

Os discursos que promovem a consolidação do sertanejo enquanto ente socioeconômico, marginalizado, estão diretamente associados à questão da identidade nacional e da formação do Estado-nação. Desde o século XIX, esta questão vem sendo debatida como decorrência necessária de um processo de independência política (1822) onde, alegadamente, o estado precede a nação. O período que antecede os desdobramentos relativos à Semana de Arte Moderna de 1922 é marcado por investigações que têm como marco a noção de raça.

Imersos na teoria clássica racista de Conde de Gobineau, que creditava à mistura de raças puras a geração de seres inferiores a ambas as raças intervenientes, pensadores sociais como Nina Rodrigues, Silvio Romero e Euclides da Cunha levantaram questões relativas ao processo heterogêneo de formação da sociedade brasileira. Nesse contexto, a predominância no Brasil de uma sociedade de “mestiços” impedia a estruturação de uma cultura e de uma identidade nacionais segundo os parâmetros europeus (QUEIROZ, 1989, p. 18). A solução proposta, de forma reiterada, por esses pensadores estaria na implementação de uma política de “branqueamento” racial, através de incentivo à imigração europeia.

A formulação ideal de uma identidade nacional homogênea, como correlato da ideia ocidental de Estado-nação, resultou da incorporação gradual das características valorativas específicas do modelo de desenvolvimento econômico que deslocou o eixo do Brasil da região Nordeste para a região Sul/Sudeste, passando a determinar o conteúdo uniformizante de uma identidade nacional, caracterizada em função do processo de “branqueamento”.

Dentre os elementos normativos dessa identidade, destacam-se os seguintes: (i) a industrialização e os avanços tecnológicos e infra-estruturais refletem progresso e modernidade; (ii) as relações sociais da economia cafeeira e industrial, baseadas no regime assalariado, refletem situações de exercício da igualdade social e da liberdade individual; (iii) o deslocamento do centro da economia das regiões rurais para os centros urbanos reflete um movimento na direção da racionalidade; (iv) a educação formal, nos moldes europeus, implantada nos centros urbanos, reflete avanços de civilidade e higiene; (v) e, por fim, as condições climáticas da região passam a constituir disposição natural privilegiada que concorre para o progresso social. São esses os elementos que confeririam ao Sul/Sudeste o caráter de “região fiadora do discurso da identidade nacional” (AMARAL JÚNIOR, 2002, p. 228).

A questão da identidade nacional levou a formulação da cisão entre o sertão e o litoral, constituindo um tema caro para as ciências sociais brasileiras, que tem a obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, seu marco interpretativo (LIMA, 1999, p. 67). Emerge daí o litoral, representado pela “civilizada” Rua do Ouvidor, com seu ambiente cultural letrado, e o “incivilizado” sertão de Canudos, com seu ambiente seco iletrado. Foi nesse contexto que se fez, então, necessário para a “civilização do litoral” pensar num projeto que incorporasse o interior do país na construção de uma nação (LIMA, 1999, p.68).

Em síntese, imbricadas na perspectiva de construção do Estado nacional, as interpretações da intelectualidade brasileira que molduraram o sertanejo, podem ser enquadradas em duas dimensões fundamentais e, aparentemente, contraditórias: (i) o sertanejo enquanto um ser de ausências – perspectiva adotada por intelectuais como Florestan Fernandes; (ii) e o sertanejo enquanto uma projeção utópica da brasilidade autêntica – perspectiva adotada por intelectuais como Guerreiro Ramos (LIMA, 1999, p. 155-77).

Cabe deixar claro que tanto os elementos de “negatividade” quanto os elementos de “positividade” inserem-se num projeto que visa determinar uma identidade nacional, no qual o sertão se revela como um espaço geográfico e simbólico definido a partir das ideias de modernidade e nação. Com isso, esses discursos permanecem limitados e parciais com relação às possibilidades de uma apreensão mais própria do sentido que constitui, de forma intrínseca, o ser-no-mundo, encoberto pela sedimentação histórica do sertanejo.

Ariano Suassuna: textos e contextos

Suassuna tinha como mote de vida a célebre frase de Machado de Assis em que ele dizia: “O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial é caricato e burlesco” (ASSIS apud BOSI, 1994, p. 176). Inspirado nessa proposição, Suassuna logra transitar entre os espaços do país “real”, representado pelo povo, e do país “oficial”, representado pela elite e pelo Estado. Sua perspectiva crítica é a de que o Brasil “oficial” tem como projeto o enquadramento impositivo do Brasil “real” dentro dos parâmetros de uma modernização europeia. Ampliando a análise interpretativa presente na obra *Os Sertões*, Suassuna aponta para o distanciamento e conflito histórico entre esses dois brasis e enfatiza a sensibilidade de Euclides, formado pelo Brasil “oficial”, de se abrir para a fortitude do Brasil “real” sertanejo:

Euclides da Cunha, formado, como todos nós, pelo Brasil oficial – falsificado e superposto –, saiu de lá como seu fiel e integral adepto, positivista e ‘modernizante’. E de repente se viu ofuscado, encadeado e perturbado pelo Brasil real de Mocinha de Passira e Antônio Conselheiro. Sua intuição de Poeta de gênio e seu nobre caráter de homem de bem colocaram-no

imediatamente ao lado dele, para honra e glória sua (SUASSUNA, 2008a, p. 246-7).

Crítico da “falsa modernização”, enquanto imitação europeia, Suassuna afirma que ela ignora as especificidades locais dos espaços sociais, homogeneizando-as para adequá-las a um projeto urbano-industrial. Dialogando com esta postura crítica, Gilberto Freyre procurou afirmar os valores e tradições do Nordeste contra uma modernidade que projetava os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo nos moldes das sociedades europeias, e que pretendia hegemonizar todo o país com base nos critérios civilizatórios ocidentais. Freyre (1996) argumenta que os valores modernos, em muitos casos, correspondem a “estrangeirismos” que assim se tornam, indevidamente, parâmetros constitutivos de uma pretensa identidade nacional hegemônica. Comungando com ele, Suassuna elucida que esse tipo de modernização projetou o Brasil segundo modelos europeus e que hoje o projeta segundo modelos americanos, promovendo a exclusão das expressões plurais do povo brasileiro.

Sustentando uma concepção de povo que inclui todos aqueles que nutrem uma sensibilidade profunda pelo Brasil, ainda que, circunstancialmente, marginalizados socioeconomicamente, Suassuna acredita ter uma missão: a de defender, com sua arte, a cultura sertaneja, que nada mais é do que a expressão de “tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que tem sido criado à margem da civilização europeia e industrial” (SUASSUNA, 2008a, p. 156).

Em cumprimento a essa missão, as obras de Suassuna promovem a valorização do sertanejo apresentando um cenário marcado pelos folhetos de cordel, pela música e pela arte barroca “ibérico-sertaneja”. Sua intervenção se situa, portanto, enquanto crítica a homogeneização cultural brasileira, que pode ser entendida segundo dois níveis: a homogeneização nacional e a homogeneização regional. Com relação ao primeiro – a “homogeneização nacional” –, o escritor afirma: “Sou a favor da diversidade cultural brasileira só não admito é a influência de uma arte americana de segunda classe. (...) o Brasil tem uma unidade em sua diversidade” (SUASSUNA, apud Oliveira, 2014). E, no que tange ao segundo – a “homogeneização regional” –, ele diz:

Prefiro empregar o termo [região] assim, menos rígida e mais amplamente, pois sob o nome de regionalismo tem-se englobado tanta coisa de qualidade diferente que é impossível tomar pé ante ele. De modo geral, parece que o regionalismo é uma posição inicial: a daquele que quer criar a partir da realidade que o cerca (...) (SUASSUNA, 2008a, p. 46).

Partindo da “realidade que o cerca”, Suassuna faz do seu espaço social – o sertão de Taperoá – um palco dramático de edificação e realização das potencialidades da condição

humana, pulverizando o espaço discursivo da “marginalidade” e apresentando um mundo sertanejo marcado por elementos identitários dinâmicos, flexíveis e criativos que possibilita pensar um espaço local que vai muito além da homogeneização redutora dos termos “nação” e “região”.

Ariano Suassuna e a visão poética do universo sertanejo

Não obstante as leituras de determinadas correntes críticas que enxergam no escritor Ariano Suassuna uma perspectiva nacionalista, condizente com os pressupostos da ideia de Estado-nação, argumenta-se que os termos “nação” e “região” aparecem em sua obra como uma forma de protesto político e ideológico contra determinadas influências estrangeiras que querem impor um modelo de cultura e que subjagam a riqueza e a diversidade cultural do Brasil. Nesse sentido, Suassuna argumenta:

(...) o ideal é a visão internacional. O homem para mim é um só (...). Agora, quando fazem disso [do internacionalismo] uma armadilha para transformar essa ojeriza ao nacional num instrumento de opressão e de exploração... existe o nacionalismo de direita, eu sei, mas existe o nacionalismo de esquerda nos países pobres como os países da América Latina e da África (SUASSUNA, 2013, s/p).

O nacionalismo admitido pelo escritor pode ser entendido, circunstancial e estrategicamente, como ideologia de resistência às forças externas, daí o termo “nacionalismo de esquerda”, mas não como ideologia constitutiva da nação, o chamado “nacionalismo de direita”. Sua postura, ao invés de nacionalista ou regionalista, poderia ser, então, classificada como uma defesa de um Brasil enquanto uma unidade plena de diversidade. Nessa adequação semântica que o termo nacionalismo adquire em Suassuna, Silviano Santiago elucida:

Seu nativismo [de Suassuna] não é tão *estrito* quanto os que pregam um ufanismo de portas fechadas, nem tão *aberto* quanto o dos que professam uma constante dívida, na construção do brasileiro, ao alienígena. Suas peças (...) propõem pensar o brasileiro dentro do ibérico-sertanejo. (...) Unem-se assim no produto literário o desejo de inscrevê-lo em determinado e específico ponto do Nordeste do Brasil (Paraíba, para ser mais preciso), e ao mesmo tempo a necessidade de apresentar este ponto como um microcosmo da realidade cultural luso-brasileira (SANTIAGO In. SUASSUNA, 2011, p. 22).

Em sintonia com o argumento de Santiago, pode-se dizer que nem a ojeriza ao nacional – que prega um sentimento de inferioridade e dependência cultural –, nem o nacionalismo estreito – calcado na crença de superioridade da cultura brasileira em detrimento das demais – permeiam o sentimento “nacionalista” que perpassa sua obra. Para Suassuna é a realidade que nos cerca que constitui o sentido mais profundo do estar-no-mundo, no seu caso, a realidade

dos sertões dos Cariris, e mais especificamente da cidade de Taperoá, lugar em que ele passou parte de sua infância e juventude.

Diante do acima exposto, é importante compreender que a obra de Suassuna apresenta o sertão sem intenção de descrever (didaticamente) seus aspectos físicos e sociais, conforme faziam intelectuais e artistas da corrente naturalista-regionalista, pré e pós-modernismo. Nas palavras de Santiago, (...) “em Suassuna não existe a intenção de fazer um levantamento artístico-sociológico da região nordestina, dentro dos moldes da escola naturalista, mas antes busca ele uma recriação poética do Nordeste” (SANTIAGO In. SUASSUNA, 2011, p. 22).

Ao tecer a crítica aos regionalistas e sua “visão artístico-sociológica”, influenciada pela escola naturalista, Suassuna argumenta que, em função de suas auto-exigências didáticas de classificação, eles ficam (...) “pintando pescadores, esculpindo cambiteiros, escrevendo sobre ambos, sobre cangaceiros, etc.”, reduzindo o olhar sobre a região a uma dimensão pitoresca e superficial, (...) “tudo aparentemente dentro do movimento [regionalista], mas na realidade fazendo arte deplorável” (SUASSUNA, 2008a, p.46). Ainda nessa perspectiva crítica, ele reforça:

Vejo José Lins do Rego dizer que o regionalismo, ‘no plano artístico, é uma sondagem na alma do povo, nas fontes do folclore’, sinto uma sensação imediata de repulsa e me recuso a ser chamado de regionalista. Tal regionalismo fica nas aparências do social, fazendo jus a todas as acusações de pitoresco (SUASSUNA, 2008a, p.46-7).

Para compreender, portanto, as implicações sociológicas e as contribuições históricas da obra de Suassuna, faz-se necessário deixar de lado os mecanismos classificatórios e idealistas dos naturalistas-regionalistas que aprisionam o sertanejo aos aspectos físicos e etnográficos. Através de uma visão artística particular, Suassuna vê a paisagem enquanto algo intrínseco à vida cotidiana. Para ele (...) “a arte tem que se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo” (SUASSUNA, 2008b, p. 47). A palavra arte é entendida por ele enquanto dom criador, em suas palavras: “Ela não imita o real, parte de elementos reais que, na imaginação do artista, são remanejados e recriados, para a criação de um novo universo” (SUASSUNA, 2008b, p. 47). Assim, a paisagem na sua obra aparece como abertura histórica do próprio ser-no-mundo e não como um palco “natural” anterior à cena.

É dessa concepção de arte que emerge a cosmovisão de Suassuna por ele mesmo denominada “visão poética”. Essa visão de mundo é a força que ele se apropria tanto para denunciar as tentativas de diminuir, aviltar e menosprezar o povo sertanejo, quanto para mostrar

que por detrás do “sertanejo oprimido” há sociedades que, por mais distintas que sejam das “sociedades modernas” idealizadas pelo Brasil “oficial”, são viáveis e eficazes.

O espaço criativo de Suassuna, a sua “visão poética”, contrapõe-se, portanto, à “visão artístico-sociológica” dos regionalistas sobre a realidade sertaneja. Na “visão poética” a paisagem e o artista, o objeto e o sujeito constituem uma totalidade. Em outras palavras, a “visão poética” quando é expressão fiel da alma daquele que escreve é também uma visão fiel do mundo que o cerca.

Essa “visão poética” criadora, que, segundo o escritor, revela a realidade “mais real e embandeirada” (SUASSUNA, 2012, p. 739), o consagra como um hermeneuta da sua tradição sertaneja: o verdadeiro hermeneuta não é o intérprete que explica o sentido do texto, mas aquele que porta criativamente sua mensagem. A respeito da contribuição da literatura, enquanto “visão poética”, para o estudo das ciências humanas, Gilberto Freyre argumenta:

Claro que é perigoso para a ciência do Homem da especialidade do cientista recorrer ele a métodos poéticos de conhecimento, juntando-os aos científicos (...). Pode resultar em obras monstruosas como estudos científicos; ou válidas apenas como criações poéticas ou realizações literárias (...). Mas pobre da Antropologia ou da Sociologia ou da História Social cultivada apenas por pedestres que não consigam enriquecê-la abrindo perspectivas sobre os fatos que só a imaginação científica mais vizinha da poética consegue abrir e, através de símbolos (...) tornar esses fatos significativos em vez de apenas descritivos (FREYRE, 1968, p.81).

A relativização epistemológica dos métodos e técnicas científicas é uma característica que permeia a obra de Freyre. Ele afirma que, ao invés de um “sociólogo ortodoxo”, prefere ser visto como um “anti-sociólogo” (FREYRE, 1968, p.67). Em outro momento, ele assume jocosamente a condição de “saciólogo”, (...) “no sentido de seguir, no versar de temas sociológicos e antropológicos, intuições pessoais e observações diretas; e de combinar métodos nunca dantes combinados”, ao invés de sociólogo condicionado (...) “a seguir teorias já estabelecidas, métodos puros, técnicas ortodoxas” (FREYRE, 1968, p.67). Crítico dos métodos ortodoxos, Freyre conquistou a simpatia de Ariano Suassuna que considera (...) “ótimo que a sociologia gilbertiana se torne cada vez mais filosófica e menos sociológica” (SUASSUNA, 2008a, p. 50). Nesses termos, Suassuna argumenta:

Uma das coisas que me levam a simpatizar mais com sua obra [de Gilberto Freyre] são os ataques que ele sofre, principalmente sob o pretexto de que sua sociologia não é científica. Para mim, pelo contrário, sua obra tem caminhado num sentido cada vez mais aberto, mais filosófico e, por isso mesmo, mais profundo e verdadeiro. Eu não gosto da sociologia científicista (...). (SUASSUNA, 2008a, p. 50).

Duas posições em particular despertam a simpatia de Suassuna por Freyre. A primeira, de caráter substantivo, refere-se à afirmação da positividade da cultura brasileira. Isso ocorre num período em que concepções imperialistas atribuíam ao Brasil, em função da mestiçagem racial e cultural, uma condição de inferioridade. A segunda, de caráter mais metodológico, está na propensão do sociólogo de atenuar o rigor da racionalidade científica e permitir aflorar a intuição, enquanto fundamento de um conhecimento poético. Sobre a metodologia sociológica que ignora a “imaginação poética”, Suassuna ressalta:

Literariamente, Caio Prado Júnior e Florestan Fernandes nunca chegaram nem perto de Gilberto Freyre; o que, na minha opinião, se deve ao fato de que, assim como o Regionalismo foi um Neonaturalismo do qual terminei tendo de me afastar, o Marxismo, o Socialismo “científico” de Marx, é um Neopositivismo tão estreito, mecanicista e castrador quanto o pensamento de Augusto Comte (SUASSUNA, 2000, s/p).

As implicações epistemológicas dessa “visão poética” de Suassuna e seus desdobramentos sociológicos, em contraposição a uma sociologia cientificista coadunam não só com a sociologia de Freyre, como também com os pressupostos teórico-metodológicos da hermenêutica-fenomenológica de Paul Ricoeur.

A hermenêutica-fenomenológica e a “Filosofia do Penetral”

A hermenêutica de Paul Ricoeur situa-se como um espaço teórico que fundamenta as interpretações da realidade enquanto sentido, nas esferas das ciências humanas. Nessa perspectiva o sertanejo é hermeneuticamente entendido como “texto” – i.e., enquanto totalidade das objetificações existencializadas da condição humana. A ontologia fenomenológica dessa hermenêutica parte do princípio de que a realidade não é objetiva e nem criação da nossa consciência, (...) “a realidade é o compreendido, o interpretado, o comunicado”, ela (...) “emerge da intencionalidade da consciência voltada para o fenômeno” (GIL, 1999, p.32). A compreensão, portanto, não se dá na apreensão do objeto em si, mas na possibilidade de elaboração temática do ser-no-mundo.

À luz dos princípios acima mencionados, pode-se reiterar, em outros termos, as diferenças fundamentais entre a “visão poética” e a “visão artístico-sociológica”. Esta última concebe o sertanejo como uma objetividade determinada por uma série de fatores naturalizados, extrínsecos e anteriores ao plano de constituição do sentido. Já a “visão poética”, para qual o mundo é, originariamente, uma estrutura ontológica da existência, fornece um suporte epistêmico apropriado para a investigação do sentido: à medida que a busca do sujeito/leitor pela compreensão do objeto/texto avança, este último revela-se cada vez menos como uma coisa

– isto é, uma externalidade ao sujeito – e cada vez mais como um meio para compressão do ser-no-mundo, do texto como totalidade, que envolve o próprio sujeito/leitor.

Dialogando com a “visão poética” de Suassuna, Paul Ricoeur afirma que (...) “é o personagem real [o leitor] que põe em intersecção o mundo (possível) do texto com o seu próprio mundo (real) de leitor”. É nesse sentido que (...) “[a] dialética entre o mundo do texto e o mundo do leitor contribui para a compreensão de si” (RICOEUR, 1987, p.12-3). Com efeito, não nos interessa aqui, sobremaneira, compreender a estrutura externa à obra, o período em que foi escrita e publicada, a biografia do autor, os elementos/acontecimentos que o motivaram a escrever, etc. Ao invés disso, o texto interessa em função dos elementos que lhe são intrínsecos, do mundo que ele projeta e pela abertura ao compartilhamento de sentido por parte do leitor.

A pertinência dessa abordagem hermenêutico-fenomenológica é referendada por uma passagem marcante do próprio *Romance d’A Pedra do Reino*. Trata-se do capítulo intitulado “Filosofia do Penetral” (SUSSUNA, 2012, p.193-7) que apresenta os princípios de uma filosofia homônima sustentada pelo personagem Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, um dos mestres do narrador e protagonista, Quaderna. A Filosofia do Penetral constitui, simultaneamente, uma reivindicação do caráter localista da narrativa sobre o sertanejo – a saber, a apresentação do espaço cultural do sertão da “Vila de Taperoá” –, e uma defesa da condição fenomenológica da existência. Vejamos, em detalhes, esta última dimensão.

No início do capítulo, Clemente indaga de Quaderna se ele sabe o modo pelo qual o homem passa da condição de “desconhecença” (ignorância) para a condição de “sabença” (sabedoria). Quaderna, envergonhado, afirma não saber. Clemente, então, pede para que ele feche os olhos e pense no mundo que o cerca. O protagonista descreve assim seus pensamentos: “Estou pensando numa estrada, numas pedras, num bode, num pé de catingueira, numa Onça, numa mulher nua, num pé de coroa-de-frade, no vento, na poeira, no cheiro do cumaru e num jumento trepando uma jumenta!” Clemente, então, pede para Quaderna abrir os olhos e pergunta: “O que é isto que você pensou?” E ele, prontamente, responde que “É o mundo!” Clemente retorta e afirma que o que Quaderna pensou “é somente uma parte dele [do mundo]!”, tendo omitido, com isso, um elemento fundamental: “[quem você omitiu] Foi você mesmo, ‘o faraute’!”. O “faraute”, ou arauto – i.e., o intérprete – omitido por Quaderna não era senão o próprio Quaderna, o sujeito que revela o mundo.

Ao se excluir do mundo Quaderna concebe as coisas como existentes em si mesmas, ou seja, independentemente de sua própria consciência. Para a fenomenologia, esta concepção é entendida por “atitude natural”, distinta de uma “atitude fenomenológica” que considera a experiência como fundante da manifestação do sentido do fenômeno e seus termos

intervenientes – o sujeito e o objeto. Em outras palavras, a consciência e o fenômeno surgem juntos. Nesse sentido, ser no mundo implica sempre uma compreensão, tanto de si mesmo quanto do mundo da experiência: o mundo é, precisamente, tudo o que o sujeito apreende enquanto “faraute”. Portanto, à luz dessa fenomenologia, o Penetral pode ser entendido como uma proposta de mundo enquanto abertura de sentido, que engloba o próprio sujeito, o “faraute”, o intérprete, o mediano, o hermenêuta.

O Romance d’A Pedra do Reino: a saga de Quaderna e a “sagração” do “Gênio Máximo da Humanidade”

A narrativa do *Romance da Pedra do Reino* inicia-se com Quaderna preso na cadeia da “Vila de Taperoá”, no “sertão dos Cariris”, alvo de um processo na justiça no qual é acusado de comunismo e de assassinato. Premido pelas condições prisionais, ele faz uma retrospectiva de sua vida e dos principais eventos da história de sua família/comunidade, explicando, com isso, as razões que o levaram injustamente à prisão. Fica claro, ao longo da narrativa, que Suassuna vincula intimamente a condição prisional de Quaderna à condição das comunidades sertanejas do Brasil “real” percebidas pelo Brasil “oficial” como comunidades “subversivas”, “irracionais”, “incivis”, movidas pelo “fanatismo”, “messianismo” e “barbárie”. Em outras palavras, a prisão de Quaderna constitui uma alegoria dessas comunidades marginalizadas e condenadas por uma condição socioeconômica e cultural distinta do modelo civilizatório ocidental.

Esta obra constitui plataforma privilegiada para uma apresentação das evidências que visam “absolver” o Brasil “real” sertanejo ao empreender a narrativa genealógica das diferentes fases de surgimento, declínio e restauração das dinastias dos “sertões dos Cariris”. As evidências dessa assertiva se expressam na afirmação de uma positividade existencial comunitária que é descrita, de forma hiperbólica, por Quaderna como uma combinação peculiar de matrizes “católica”, “judaica”, “moura”, “berbere”, “fenícia”, “sueva”, “malgaxe”, “negra”, “latina”, “ibérica”, “cartaginês”, “troiana”, “cario”, “tapuia”, “cigana”, “árabe”, “godo” e “flamenga”.

A gênese multicultural da linhagem de Quaderna, emblema da comunidade sertaneja, reflete a cosmovisão de Ariano Suassuna de um barroco brasileiro e, mais especificamente, do barroco “ibérico-sertanejo”. Tendo por base uma reinterpretação criativa do barroco ibérico, o barroco brasileiro de Suassuna é o espaço de confluência dos diversos elementos étnicos e culturais da formação brasileira que se manifesta, privilegiadamente, na cultura popular (SUASSUNA, 2008a, p. 154).

A estética barroca “ibérico-sertaneja” que costura o *Romance d’A Pedra do Reino* constitui referencial hermenêutico para compreender uma formação específica das culturas brasileiras, podendo ser apreendida nas múltiplas ambivalências que a permeiam: (i) o erudito e o popular; (ii) a política de esquerda e a política de direita; (iii) deus e o diabo; (iv) o sagrado e o profano; (v) o cristão e o mouro; etc. Efetivamente, a cosmovisão do protagonista reflete essas ambivalências e pluralidades que se integram organicamente numa experiência de identidade, de pertencimento e de solidariedade de uma comunidade sertaneja.

A diversidade étnica e cultural que corre nas veias de Quaderna representa emblematicamente o processo de formação identitária do povo brasileiro ao longo de sua história. Sabemos que certos grupos étnicos tiveram, por muito tempo, sua importância nesse processo ignorada por parte do Brasil “oficial”, como é o caso das comunidades originárias das matrizes indígenas e africanas e seus desdobramentos miscigenatórios.

A valorização cultural destes grupos vem passando por um processo lento de reconhecimento e legitimação. A Constituição Brasileira de 1988 é um marco nesse processo. Com ela, o Estado passa a reconhecer e legitimar (...) “as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (BRASIL, Art.215, §1º).

Num contexto que antecede os próprios preceitos constitucionais, Suassuna desenvolve sua narrativa de valorização da pluralidade cultural do Brasil e de afirmação da cultura popular sertaneja. Essa postura é reiterada na narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino* pelo posicionamento de Quaderna: com ou sem o reconhecimento do Brasil “oficial” as manifestações culturais populares sempre foram e continuarão sendo expressões autênticas do Brasil “real”, já que possuem a chancela inequívoca do próprio povo.

Coerentemente, o roteiro que perpassa a narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino* pode ser visto em dois momentos fundamentais: (i) a reflexão de Quaderna sobre a injustiça da acusação formulada pelo Juiz-Corregedor, que estaria fundada num preconceito com relação à autenticidade do seu ser-sertanejo, oriundo de uma (...) “família sanguinária e subversiva” ascendente de (...) “Cangaceiros, Cantadores, Vaqueiros e mais toda essa ralé sertaneja de fateiras, prostitutas, tangerinos e contrabandistas de cachaça” (SUASSUNA, 2012, p. 457); (ii) e a narração memorial de Quaderna sobre todos os eventos relativos à constituição da história de pertencimento à sua tradição sertaneja, motor de sua própria identidade. Com a composição desse “Memorial” que é, essencialmente, o próprio *Romance d’A Pedra do Reino*, cujo registro escrito é feito não por Quaderna, mas pela escritã do processo, Dona Margarida, o narrador se consolida como porta-voz de sua comunidade.

Cabe dizer que esse registro escrito é a ferramenta usada por Quaderna para obter o reconhecimento oficial da condição de “Gênio Máximo da Humanidade”, isto é, o título de maior escritor de sua época, concedido a todo indivíduo capaz de condensar (...) “em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País” (SUASSUNA, 2012, p. 187). Esse reconhecimento de “Gênio” aponta para o reconhecimento das potencialidades plurais das culturas do Brasil e, em particular, da comunidade sertaneja de Quaderna. Num formato metanarrativo, que tem o protagonista também como autor e narrador, o *Romance d’A Pedra do Reino* trata, portanto, da “sagração” do personagem enquanto legitimação das culturas sertanejas.

Com efeito, esse “Memorial”, expressão narrativa fundamentalmente oral e dialógica⁶, ao assumir, concomitantemente, a forma escrita por ação da burocracia jurídica, adquire a forma legitimadora de um registro literário escrito, emblema de uma reconciliação entre o Brasil “real” e o Brasil “oficial”. Quaderna anuncia, dessa forma, os destinatários “preferenciais” de sua obra:

Dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção; mas especialmente, através do Supremo Tribunal, aos magistrados e soldados - toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros. Dirijo-me, outrossim, aos escritores brasileiros, principalmente aos que sejam Poetas-Escrivães e Acadêmicos fidalgos, como eu e Pero Vaz de Caminha, o que faço aqui, expressamente, por intermédio da Academia Brasileira, esse Supremo Tribunal das Letras (SUASSUNA, 2012, p. 34).

A citação acima tem um misto de ironia e de expectativa genuína por uma reconciliação entre o Brasil “real” e o Brasil “oficial”. A prerrogativa do “Supremo Tribunal” de livrar Quaderna das acusações de subversão e assassinato implica, simbolicamente, uma prerrogativa mais ampla. Ainda que, em última análise, impotente para determinar a vida ou morte, o sucesso ou fracasso das comunidades do Brasil “real” sertanejo, o “Supremo Tribunal” detém a prerrogativa de absolvê-las das acusações de “barbárie”, “fanatismo”, “irracionalidade” e “incivilidade”. Por sua vez, o “Supremo Tribunal de Letras” possui a prerrogativa de legitimar a narrativa do “Memorial” que constitui, na realidade, a história, enquanto memória, do sertão de Quaderna. Conforme ele mesmo observa: (...) “não sei inventar nada, só sei contar o que vi acontecer” (SUASSUNA, 2012, p. 189).

Em síntese, mais do que a refutação de uma acusação pontual, o “Memorial” de Quaderna constitui uma defesa dos potenciais das comunidades do Brasil “real” – em especial as comunidades sertanejas – e, concomitantemente, uma denúncia das inverdades que sobre elas são veiculadas pela história “oficial”. Esse “Memorial”, não por acaso, tem como pano de fundo movimentos sociais contestatórios ao projeto de Estado-nação, decisivos para a história

dos sertões. A sequencialidade desses movimentos reflete o processo de edificação narrativa da “Pedra do Reino” – símbolo de uma comunidade sertaneja – do qual Quaderna é o herdeiro exilado. De acordo com a narrativa de Quaderna, as etapas que dão materialidade factual à constituição desse reino são as seguintes:

(i) Primeira etapa – representada pelo Movimento da Serra do Rodeador, lança as bases para a sua constituição da obra. Esse Movimento iniciou-se em 1819, cujo líder, Silvestre José dos Santos, (...) “fundou um arraial no local denominado Sítio da Pedra, destruído em 25 de outubro de 1820 pelo governador de Pernambuco Luiz do Rego” (GASPAR, 2009);

(ii) Segunda etapa – representada pelo Movimento da Pedra Bonita/Pedra do Reino, que dá nome ao *Romance d’A Pedra do Reino*. Líder e “rei” do Movimento, João Antônio dos Santos ergueu um reino entre duas pedras, com leis e costumes próprios, em Belo Monte no sertão de Pernambuco entre 1836 e 1838 (ARARIPE, 1878). Posteriormente, ele passa sua coroa – feita de cipó – ao seu cunhado João Ferreira – que no *Romance d’A Pedra do Reino* é o bisavô de Quaderna, conhecido por Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável. Este, por sua vez, prega que D. Sebastião – rei de Portugal que desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir, na África – voltaria trazendo riqueza, paz e felicidade ao seu povo, caso houvesse derramamento de sangue entre as pedras. Em 1938, ocorre o massacre de 87 pessoas. Logo em seguida, o “Reino” é destruído por forças militares governamentais;

(iii) Terceira etapa – representada pelo Movimento de Canudos, liderado por Antônio Conselheiro, no sertão da Bahia entre 1893 e 1897. Este Movimento culminou na Guerra de Canudos ocorrida entre 1896 e 1897;

(iv) Quarta etapa – representada pelo movimento separatista da cidade de Princesa no sertão da Paraíba em 1930 e liderado por João Suassuna, ex-governador do estado da Paraíba e pai de Ariano Suassuna. Após a quarta etapa, inaugura-se um período de declínio do “Reino” que coincide, na narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino*, com o exílio prisional de Quaderna e a acusação de “subversivo comunista”;

(v) Quinta etapa – A narrativa profetiza, então, uma etapa vindoura que seria representada pela restauração do “Reino” por obra de Quaderna: o “Quinto Império”⁷. Essa “obra” trata-se, evidentemente, do próprio *Romance d’A Pedra do Reino* como palavra mágica e restauradora.

Os eventos cíclicos acima descritos são apresentados na obra no contexto de uma dinâmica que enfatiza os aspectos culturais, políticos e econômicos das comunidades sertanejas. Estas comunidades se desenvolveram, de certa forma, independentemente das esferas dos poderes estadual e federal, num período dominado pelo servilismo e coronelismo no sertão. É nelas que reside o verdadeiro espírito da transformação social afirmativa. Ao invés de beatos

ou regentes fanáticos, “Dom Silvestre José dos Santos”, “Dom João Ferreira-Quaderna”, “João Antônio dos Santos”, “Dom Antônio Conselheiro” e “Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto” são projetados como líderes revolucionários, sertanejos sábios, profetas e santos, regentes do Império da “Pedra do Reino”. O título de “Dom” que é adicionado aos nomes desses líderes por Suassuna, objetiva, precisamente, enaltecer o caráter nobre do sertanejo.

Nesta conjuntura de uma linhagem de “heróis” emerge o rei exilado, Quaderna, e seu instrumento memorial, o *Romance d’A Pedra do Reino*, um texto-mundo no qual escrita e oralidade convivem fraternalmente e que é construído através da aliança entre uma realidade geográfica áspera e pedregosa e os sonhos factíveis de seus habitantes. É este instrumento memorial que impulsiona a reinstalação do “Reino” e, conseqüentemente, a “Sagração” de Quaderna como “Rei”. Esse exílio é, portanto, simbólico do ocultamento circunstancial da “Pedra do Reino”, que ao invés de uma mera não existência ou extinção significa, fundamentalmente, o não reconhecimento do Brasil “real” pelo Brasil “oficial”.

A narrativa de Quaderna projeta uma vivência da temporalidade segundo os dois níveis sustentados por Paul Ricoeur: a “temporalidade cronológica”, da sucessão de reinos e regentes, e a “temporalidade narrativa”, da apreensão do sentido que consagra a comunidade sertaneja. Para entender a possibilidade da passagem da temporalidade cronológica para a temporalidade narrativa, recorreremos à noção de “mimese” de Paul Ricoeur que decorre dos princípios aristotélicos de uma representação simbólica que aponta para níveis profundos, reais ou potenciais, da própria realidade. A narrativa de Suassuna convida o leitor, através da saga de Quaderna, a um mergulho nos três níveis de mimese propostos por Ricoeur (1994, p.85-125), que correspondem a outros tantos níveis de resgate hermenêutico de sentido.

No primeiro nível, a “pré-figuração”, o texto desponta como narrativa memorial do mito de origem da “Pedra do Reino” – que institui uma verdade constitutiva enquanto pré-compreensão da realidade. O segundo nível, a “figuração”, corresponde ao caráter dinâmico da hermenêutica enquanto ficcionalidade e “laboratório de formas no qual ensaiamos configurações possíveis da ação, experimentando sua consistência e plausibilidade” (BARBOSA, 2006, p. 143). Essa dinâmica, que Ricoeur denomina de “imaginação produtora”, é o cerne da narrativa e é representada pelo exercício imaginativo de Quaderna que visa ao restabelecimento simbólico desse “Reino”, em meio a destruições e recriações sucessivas. Finalmente, o terceiro nível, a “refiguração”, (...) “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (CAIMI, 2004, p.63), lugar onde a ficcionalidade se encontra com o mundo reconfigurado da realidade profunda. Trata-se do fechamento do “saudável círculo hermenêutico” (RICOEUR, 1990, p.15-6), da apreensão “final” do sentido do “Reino

da Pedra do Reino” enquanto sabedoria ou “sociologia profunda” sobre a comunidade sertaneja de Quaderna.

Em síntese, o *Romance d’A Pedra do Reino* cumpre a dupla funcionalidade narrativa que caracteriza, segundo Paul Ricoeur, o verdadeiro sentido do “mito”: (i) trata-se, de um lado, de “uma narrativa fundacional mediante a qual uma comunidade se relaciona consigo mesmo e com os outras (comunidades)” (KEARNEY, 2002, p. 64); (ii) trata-se, de outro lado, de uma narrativa que projeta uma antecipação de futuros possíveis dessa mesma comunidade. Como afirma Richard Kearney: “Sem o sentido retroativo do mito, a cultura é destituída de sua memória. E sem o olhar para o futuro, ela é destituída dos seus sonhos”. Nessa perspectiva, (...) “o mito funciona como uma interação entre os chamamentos da tradição e os chamamentos da Utopia” (KEARNEY, 2002, p. 64).

Os folhetos de cordel e a “reedificação” do “Castelo Literário”

O “Castelo Literário” que constitui o *Romance d’A Pedra do Reino* é genuinamente edificado a partir da aliança mágica acima referida, e tem como pilar a oralidade do cordel. De acordo com Câmara Cascudo, essa oralidade circula entre as várias camadas sociais incluindo (...) “[os] analfabetos que guardam os tesouros dos contos, facécias, cantigas, fábulas” (CASCUDO, 2012, p.188).

A este processo de edificação literária denominamos por “cordelização” do texto, que se manifesta em duas dimensões da obra: (i) um enredo temático marcado (...) “pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembandeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo” (SUASSUNA, 2012, p. 115); (ii) e uma estrutura formal composta por 85 “folhetos” distribuídos em cinco partes, que se interligam através de uma unidade de sentido, mas que possuem, individualmente, uma relativa autonomia.

Os folhetos de cordel como modelo formal que condiciona a arquitetura do “Castelo Literário” de Quaderna, decorre, necessariamente, de um enraizamento genuíno do protagonista – e, por consequência, do próprio Suassuna – numa cultura sertaneja local. O “Gênio Máximo da Humanidade”, cujo título Quaderna reivindica, ironicamente, para si mesmo, constitui, em última análise, o legítimo hermenauta de sua própria tradição. Com efeito, a realidade e os sonhos de Quaderna estruturam-se por referência às histórias dos folhetos de cordel, lidas ou ouvidas e decoradas, constitutivas da sua própria condição de ser-no-mundo, conforme afirma o narrador:

Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador. Anexei às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do Castelo literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos folhetos. (SUASSUNA, 2012, p. 107).

A poesia popular, representada pelos folhetos de cordel, é de importância decisiva para que o decifrador/hermeneuta, Quaderna, possa levar a cabo a restauração do “Castelo literário”, o texto-mundo da “Pedra do Reino”. O mundo dos folhetos expressa, portanto, o universo simbólico dos “sertões dos Cariris”. Ariano Suassuna ressalta essa importância dos folhetos de cordel com as seguintes palavras:

Eu acho que, do ponto de vista político, por exemplo, uma manifestação da cultura popular como a Literatura de Cordel⁸ tem seu equivalente no campo político no Arraial de Canudos. (...) forma de arte que é feita à margem de influências ou de deformações impostas de fora (do Brasil) ou de cima (de outras classes sociais). (SUASSUNA, In. VICTOR & LINS, 2007, p.52).

A “cordelização” do *Romance d’A Pedra do Reino* funciona como uma forma que expressa os modos de ser e conhecer de uma comunidade sertaneja e como ferramenta eficaz que permite aos “ouvintes/leitores” mergulhar nesse universo. Esse mergulho assegura aos “ouvintes-leitores” uma imunidade relativa com relação às estereotípias do Brasil “oficial” que tendem a deslegitimar os valores socioculturais dessas comunidades e que visam, com isso, corrigir os defeitos “inatos” da “irracionalidade”, “barbaridade” e “incivilidade”.

É importante frisar que o Brasil “real” sertanejo, simbolizado pelo “Reino” de Quaderna, nunca deixou de existir, apenas permanece oculto aos olhos do Brasil “oficial”. Assim sendo, a principal reivindicação do narrador não é a de solicitar que o Brasil “oficial” garanta a existência ou a sobrevivência da sua comunidade sertaneja, e sim, o reconhecimento formal dessa mesma existência, de sua história e especificidades culturais.

Com efeito, Quaderna satiriza as instituições oficiais pelo fato de ignorarem a pluralidade cultural e a diversidade linguística da nação brasileira, hierarquizando saberes e menosprezando as potencialidades sapienciais dos chamados “iletrados”, “cantadores”, “repentistas”, “violeiros”, etc., i.e., da “intelectualidade sertaneja”, conforme o próprio Quaderna os denomina. Num tom pleno de ironia e simbolismo, ele sugere que o reconhecimento pelo Brasil “oficial” de sua própria condição de “Gênio” equivaleria ao reconhecimento das especificidades culturais da sua comunidade sertaneja e, por extensão, de todas as comunidades do Brasil.

A “realeza” sertaneja e os fundamentos do sertanejo

Na narrativa do *Romance da Pedra do Reino* há um processo recorrente de atribuição semântica subversiva de um sentido local (Brasil “real”) a conceitos e terminologias de origem europeia (Brasil “oficial”). Emblemático desse processo é a apropriação localista da narrativa do “Quinto Império” – que ganha a forma de uma das etapas da dinastia dos Quadernas, conforme apresentado anteriormente –, enquanto expressão do reconhecimento pelo Brasil “oficial” da “hibridez” cultural do sertanejo. Com efeito, o “Rei” Quaderna é expressão da comunidade sertaneja soberana e a nobreza da linhagem dos Quadernas é expressão da nobreza e da excelência das culturas sertanejas.

É nesse sentido que o reconhecimento da condição de “Gênio” do narrador, enquanto personagem-símbolo, equivale ao reconhecimento da “genialidade” das comunidades sertanejas. Não por acaso, os obstáculos impeditivos para esse reconhecimento radicam-se, segundo Quaderna, no preconceito alimentado pelo Brasil “oficial” de que os brasileiros, em geral, e os sertanejos, em particular, não possuem a capacidade de imaginação necessária para produzir obras grandiosas, ficando sempre na dependência da criatividade de estrangeiros⁹.

À revelia desse preconceito, numa narrativa amplamente dominada pela estética de cordel, Quaderna denuncia as incongruências da historiografia do Brasil “oficial” e sua (...) “descabida insistência na História Geral do Brasil, de Varnhagen” (SUASSUNA, 2012, p.34) que atribuiu à Coroa Portuguesa e sua dinastia da Casa de Bragança, o caráter de marco fundacional do Brasil. Ao invés, Quaderna reivindica para sua família/comunidade sertaneja a fundacionalidade da verdadeira realeza brasileira. Ele afirma: “Sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança (...) mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão” (SUASSUNA, 2012, p.34).

O argumento acima, que deslegitima a “Casa de Bragança”, pode ser interpretado à luz da dicotomia entre o Brasil “oficial” e o Brasil “real”. A “Casa de Bragança” representaria o Brasil “oficial” e suas instituições; ao passo que a “Casa dos Ferreira-Quaderna”, a “dinastia” sertaneja da qual descende o narrador, representaria uma dimensão do Brasil “real” sertanejo. Na obra *Romance d’A Pedra do Reino*, o Brasil “oficial” é representado pela figura do Juiz-Corregedor, responsável pelo inquérito em que Quaderna é réu. O Brasil “real”, por sua vez, é representado pelo protagonista e demais povos sertanejos.

O projeto que embasa a obra, de reconhecimento da condição de genialidade das comunidades sertanejas, sugere que um dos objetivos centrais de Quaderna é a reconciliação entre o Brasil “oficial” e o Brasil “real”, num contexto em que o primeiro passe a constituir uma expressão política e normativa fiel às vivências e experiências do segundo. É nesse sentido

que o caráter emblemático do protagonista, encarnação de sua comunidade sertaneja, pode igualmente ser visto como uma combinação, ou síntese, das personalidades dos seus dois mestres e co-protagonistas: o Doutor Samuel Wandernes e o Bacharel Clemente Hará de Ravasco Anvérsio. Personagens que transitam de forma conflituosa entre as esferas do Brasil “oficial” e do Brasil “real”, Samuel e Clemente constituem figuras antagônicas que encontram em Quaderna seu ponto de reconciliação.

Quaderna formula suas convicções filosóficas, políticas, ideológicas e literárias tendo por referência o conflito antagônico entre ambos os mestres. Nesse sentido, ele pertence tanto ao “Oncismo” do “sociólogo” Clemente, adepto de Luis Carlos Prestes do “partido Comunista do Brasil”, quanto ao “Tapirismo” do “artista” Samuel, adepto de Plínio Salgado da “Ação Integralista Brasileira” (SUASSUNA, 2012, p. 254).

O primeiro, o “Oncismo”, trata-se de um ideal de “esquerda” que tem como fundamento a defesa das matrizes moura, negra, tapuia, etc. e seus movimentos revolucionários, e que se expressa num estilo literário em prosa e popular. O segundo, o “Tapirismo”, trata-se de um ideal de “direita” que tem como fundamento a defesa dos valores e tradições das matrizes ibéricas e que se expressa num estilo literário poético e fidalgo. É nesse encontro entre o “sociólogo” e o “artista”, que emerge a concepção que melhor define a visão de reconciliação e compromisso popular de Quaderna: o “monarquismo de esquerda”, expressão da potencialidade de realização do (...) “sonho da ‘Pedra do Reino’ num futuro ainda mais ensolarado e acastelado!” (SUASSUNA, 2012, p. 238).

A reconciliação das ambivalências, descritas acima, entre a “esquerda” e a “direita” constitui, para Quaderna, uma aliança entre a “História”, que “é de Direita” e que teria como patrono Varnhagen, e a “Sociologia”, que “é de Esquerda” e que teria como patrono Manuel Bonfim (SUASSUNA, 2012, p. 459).

O sentido dessa assertiva fica claro ao admitirmos que a história até meados do século XX se constituiu como uma forma de legitimação da ótica das elites dominantes e vencedoras, ou seja, daqueles que detêm o monopólio político e econômico, visando, com isso, estabelecer uma verdade universal. Já a Sociologia teria como preocupação central o “povo” enquanto agente histórico. A reconciliação entre “História” e “Sociologia”, na qual a “esquerda revolucionária” se alia, estrategicamente, à “direita conservadora”, norteia, simbolicamente, o ideal de uma “monarquia de esquerda” de Quaderna. Em síntese, os elementos constitutivos do “Catolicismo sertanejo”, da “monarquia de esquerda” e de tantas outras ambivalências, são expressões genuínas de uma tradição sertaneja singular.

Considerações Finais

O *Romance d'A Pedra do Reino* conduz-nos a um universo “denso”, “pedregoso”, “árido”, repleto de enigmas, visões e profecias que revelam uma realidade mágica, poética e, fundamentalmente, crível. Símbolo do sertanejo, Quaderna é um ser multifacetado, plural e ambivalente do Brasil “real”, um ser livre da estereotipia homogeneizante do ente socioeconômico do Brasil “oficial” e, conseqüentemente, livre dos nacionalismos e regionalismos estreitos. Trata-se, assim, de um agente de sua própria história, criador de mitos, símbolos e cosmovisões próprias.

A estrutura mítica do *Romance d'A Pedra do Reino* se intercala com a realidade histórica do sertão brasileiro. O real e o mágico costuram a atmosfera da obra que, de fato, tem como principal objetivo apresentar uma história possível dos sertões, muitas vezes esquecida ou renegada na historiografia. Ao afirmar que a história do Brasil “oficial” é “falsa”, Quaderna parte do princípio de que a “verdadeira” história é aquela que pertence ao mundo por ele vivido, isto é, a história local. Esse sentido localista é congruente com a hermenêutica de Ricoeur. Ele afirma: (...) “a compreensão de si, ao envolver a mediação dos símbolos e dos mitos, incorpora, por isso mesmo, uma parte da história da cultura” (RICOEUR, 1987, p.12). É, portanto, através de uma “compreensão de si”, expressa numa narrativa memorialista, que Quaderna cumpre sua missão de apresentar a história de seu povo que é, ela mesma, o verdadeiro “Reino da Pedra do Reino”.

Referências

ABREU, M. *Histórias de Cordéis e Folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR., D. M. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. (5ª ed.) São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Palavras que calcinam, palavras que dominam: a invenção da seca do Nordeste (p.111-120) s/d, *ANPUH*. Disponível em: www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3760 Acesso em 21 out. 2019

AMARAL JR., A. Sensualismo e Consciência Regional: o Nordeste freyriano. (227–232) *Raízes*, Campina Grande, vol. 21, nº 02, jul./dez. 2002. Disponível em: http://www.ufcg.edu.br/~raizes/artigos/Artigo_71.pdf Acesso em: 28 set. 2019.

ARARIPE Jr., T. *O Reino Encantado* – crônica sebastianista. Rio de Janeiro: Bibliotheca da Gazeta de Notícias, 1878.

BARBOSA, M. “O Filósofo do Sentido e a Comunicação”. *Conexão- Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, jan./jun Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/209/200>
Acesso em: 02 nov. 2019.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. (32ª ed.) São Paulo: Cultrix, 1994.

Brasil. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm
Acesso em 10 out. 2019.

CAIMI, C. Literatura e História: A Mimese Como Mediação. *Itinerários*, Araraquara, 2004.
Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2737> Acesso em 02 nov. 2019.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. (9ª ed.) Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASCUDO, L. da C. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2012.

COSTA, J. da. Seca, Pobreza e Desertificação na Paraíba. *Saeculum Revista de História*, UFPB, Paraíba n°8/9 – jan/dez. 2002/2003. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/11281/6395> Acesso em: 21 out. 2019.

CUNHA, E. da. *Os Sertões: campanha de canudos*. (2ª ed.) edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Editora Ática, 2001.

ESPÓSITO, R. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FREYRE, G. *Como e Porque Sou e Não Sou Sociólogo*. Brasília: Universidade de Brasília, 1968.

GASPAR, L. Sebastianismo no Nordeste Brasileiro. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=419&Itemid=1 Acesso em 10 out. 2019.

GIL, A. C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. (5ª ed.) São Paulo: Atlas, 1999.

KEARNEY, R., Between Tradition and Utopia: The Hermeneutical Problem of Myth. in David Wood (org.). *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. London: Routledge, 2002.

LIMA, N. T. *Um Sertão Chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.
_____. História, Ciências, Saúde-Manguinhos. (vol.5) Rio de Janeiro, julho, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400010
Acesso em: 15 mai.2015.

QUEIROZ, M. I. P. de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, 1989. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/83318> Acesso em: 29 out. 2019.

SANTIAGO, S. Situação de Ariano Suassuna In. *Seleta em Prosa e Verso* (4ª ed.) organização Silvano Santiago, Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SUASSUNA, A. *Almanaque Armorial*. (2ª ed.) Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a.

_____. *Iniciação à Estética*. (9ª ed.) Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. (13ª ed.) Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

_____. *Seleta em Prosa e Verso*. (4ª ed.) Organização Silvano Santiago, Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

_____. Sociologia e Filosofia da Cultura – Gilberto Freyre e a arte. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 11 set 2000.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1109200016.htm> Acesso em 30 out. 2019.

_____. Ariano Suassuna – uma Entrevista. 2013. Disponível em: http://iela.cse.ufsc.br/?page=noticias_visualizacao&id=2323 Acesso em: 30 out. 2019.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. [tomo I] Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____. *Interpretação e Ideologias*. (4ª ed.) organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Compreensão de si e história*, 1987. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/autocomprehension_et_histoire Acesso em: 10 out. 2019.

VICTOR, A. & LINS, J. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

¹ Doravante *Romance d'A Pedra do Reino*.

² Doravante Quaderna.

³ A noção de “comunidade” insere-se no contexto teórico de Roberto Espósito, tal como expresso no livro *Communitas* (ESPÓSITO, 2003).

⁴ "Um Hermeneuta da Tradição Sertaneja: Ariano Suassuna e o Romance da Pedra do Reino", (Graduação em Sociologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Sociologia, 2015, 57f.

⁵ O termo “Nordeste” é entendido, aqui, enquanto uma construção discursiva (cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010).

⁶ A oralidade dialógica é simbolizada de forma enviesada por uma deformidade física de um cotoco que impede Quaderna de escrever.

⁷ A narrativa sobre o Quinto Império sertanejo consiste numa réplica crítica da narrativa bíblica da profecia de Isaías, interpretada pelo Padre Antônio Vieira, em sua obra *A História do Futuro*, como antecipação profética da missão evangelizadora do império português.

⁸ O emprego da terminologia “literatura” é tratado no livro “Histórias de Cordéis e Folhetos” (ABREU, p.17, 1999).

⁹ Exemplo manifesto desse preconceito – que aparece na obra – é a afirmação de Tobias Barreto de que (...) “no Brasil, é impossível aparecer um ‘romance de gênio’ considerando que ‘a nossa vida pública e particular não é bastante fértil de peripécias e lances romanescos’” (SUASSUNA, 2012, p. 62).

Artigo recebido em 01 de fevereiro de 2020
Aceito para publicação em 08 de maio de 2020