

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

Felipe Oliveira Spíndola

ESTILO QUADESTÊNICO: A RETÓRICA *D'A PEDRA DO REINO*

Brasília
2025

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

Felipe Oliveira Spíndola

ESTILO QUADESTÊNICO: A RETÓRICA *D'A PEDRA DO REINO*

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Jose Luis Martinez Amaro

Brasília
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

OS757ee OLIVEIRA SPÍNDOLA, FELIPE
ESTILO QUADESTÊNICO: A RETÓRICA D'A PEDRA DO REINO /
FELIPE OLIVEIRA SPÍNDOLA; orientador JOSE LUIS MARTINEZ
AMARO. -- Brasília, 2025.
96 p.

Dissertação(Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2025.

1. Retórica. 2. Literatura. 3. Estilo . I. MARTINEZ
AMARO, JOSE LUIS , orient. II. Título.

FELIPE OLIVEIRA SPÍNDOLA

ESTILO QUADESTÊNICO: A RETÓRICA *D'A PEDRA DO REINO*

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr. Jose Luis Martinez Amaro (Presidente)
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Edelberto Pauli Júnior
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho
Universidade de Brasília

Infelizmente, Sr. Corregedor, apesar de possessos da Literatura, nós três padecemos, todos, de uma terrível incapacidade de escrever! Somos geniais nas ideias e nas conversas, mas quando chega a hora de passar tudo para o papel a desgraça penetra e, em vez do santo, quem baixa é a fatalidade, de modo que não sai nada, por mais que a gente esprema o miolo do juízo!

Ariano Suassuna, Romance d'a Pedra do Reino, p. 358

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Juliano e a Lilian. Sem todo incentivo e ajuda deles essa dissertação jamais teria existido.

E ao professor Dr. Jose Luís pelas orientações, ideias e por ter me apresentado ao caminho da retórica na literatura.

RESUMO

Em *O Romance d'a Pedra do Reino* Quaderna tenta convencer os leitores da sua inocência. Mas, além disso, durante o relato que o personagem usa para expor a sua história, Quaderna ao mesmo tempo que constrói o seu depoimento, executa a elaboração de um romance. Ele revela que para construir a sua *Obra de Gênio* usaria a receita do Retórico e gramático de Dom Pedro II, o Doutor Amorim Carvalho. Se aproveitando das qualidades dos estilos *Oncista e Tapirista*, aprendidos com o convívio que teve com seus mestres e amigos Samuel e Clemente, ele inventa o seu próprio estilo, o estilo *Régio*. O estilo sempre foi uma característica fundamental da retórica desde a Retórica Antiga. Hermógenes, na Antiguidade, definiu que o estilo *Demostênico*, baseado nos trabalhos do orador Demóstenes, era o estilo exemplar e mais perfeito, que todos os oradores deveriam usar como inspiração para compor os seus textos e discursos. O propósito desse trabalho é usar as ferramentas disponíveis da Retórica Antiga para fazer a leitura do *Romance d'a Pedra do Reino*, pensando o texto como um discurso que além de ser usado para persuadir o leitor, também foi feito com o cuidado de dizer bem, dizer adequadamente para que se chegue a esse objetivo. Ao identificar e conceituar os estilos, apontá-los no texto será uma forma de mostrar que as ferramentas que a retórica oferece ainda estão funcionais desde a sua invenção. O resultado é que é perceptível que Ariano Suassuna dispôs de fórmulas retóricas para arquitetar o seu romance, portando, a pertinência de usar as mesmas ferramentas para se ler o seu romance.

Palavras-chave: Retórica; literatura; estilo; agradar; persuadir.

ABSTRACT

In "The Stone of the Kingdom" Quaderna attempts to convince readers of his innocence. However, in addition to narrating his story to present his testimony, Quaderna simultaneously crafts a novel. He discloses that, in constructing his Magnum Opus, he would follow the recipe of the Rhetorician and grammarian of Dom Pedro II, Dr. Amorim Carvalho. Drawing on the qualities of the Oncist and Tapirist styles learned from his mentors and friends Samuel and Clemente, he invents his own style, the Regal Style. Style has always been a fundamental characteristic of rhetoric since ancient times. Hermogenes, in antiquity, defined Demosthenes' style as exemplary and most perfect, urging all orators to use it as inspiration for composing their speeches. The purpose of this work is to employ the available tools of ancient rhetoric to analyze "The Stone of the Kingdom," considering the text as a discourse crafted not only to persuade the reader but also with the care of expressing well, appropriately, to achieve this goal. Identifying and conceptualizing the styles in the text will show that the tools rhetoric provides have been functional since their invention. The result is that it is evident Ariano Suassuna employed rhetorical formulas to architect his novel, justifying the relevance of using the same tools to interpret his work.

Keywords: Rhetoric; literature; style; please; persuade.

LISTA DE IMAGENS

Figura01.....	16
Figura 02.....	75
Figura 03.....	89

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A CAVALARIA.....	22
2.1. DO QUE CONTAM OS HISTORIADORES SOBRE COMO SURGIRAM OS NOBRES CAVALEIROS	22
2.2 CAVALARIA AQUI E ACOLÁ, CAVALEIRO EM TODO CANTO	33
2.3 CAVALEIRO SERTANEJO DO SERTÃO MEDIEVAL BRASILEIRO.....	50
3. A RETÓRICA DA <i>PEDRA DO REINO</i>	63
3.1 CLICHÊ E ESTEREÓTIPO: A FÓRMULA CÔMICA	63
3.2 GÊNEROS RETÓRICOS NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO	68
4. ESTILO QUADESTÊNICO	77
4.1. FORMAS DE ESTILO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO	77
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

1. INTRODUÇÃO

Nos tempos antigos Hermógenes se preocupou em estabelecer alguns parâmetros para o estudo e elaboração de discursos e de textos em geral. Seus esforços o levaram a reconhecer Demóstenes como um dos mais habilidosos oradores daquele tempo. Ficou assim estabelecido o estilo demostênico, um estilo exemplar que alcançava todas as dimensões que Hermógenes considerava fundamentais em um bom discurso, aspectos que vão desde a forma até a execução e performance. Por esse motivo o título desse trabalho usa o termo quadestênico, termo que une o nome do protagonista do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, Quaderna, e faz alusão ao conceito antigo criado por Hermógenes que abraça toda a variedade de estilos.

Em o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*¹, o público² é convidado a testemunhar a história de Dom Pedro Dinis Quaderna, “modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão”³. Ao contar sua história ele tenta convencer a sua plateia de que é merecedor de clemência e que foi encarcerado injustamente depois de ter sido denunciado e acusado de praticar e incentivar subversão em Taperoá por seus inimigos políticos e literários.

Quaderna, ao mesmo tempo que é contador do seu próprio caso, é o arquiteto da sua defesa, da sua confissão geral, da sua apelação e do romance definitivo da raça brasileira. Capacitado, mostra não só desenvoltura e habilidades argumentativas, mas, também, poéticas, além de traquejo técnico ao manejar e direcionar o seu discurso não renunciando de capricho ao criar e proferir os seus enunciados.

Quem é Pedro Dinis Quaderna? O personagem principal, é um homem que carrega muitas ocupações. Ele é bibliotecário, epopeieta, tabelião, jornalista, astrólogo, criador e decifrador de enigmas, poeta, escritor, cantador, historiador, mestre da heraldista e vexilólogo. Mas uma de suas maiores aspirações é a de candidato a Gênio da Raça Brasileira. Em segredo ele também é Dom Pedro IV, o Decifrador, o Rei do Quinto Império e o Profeta da Igreja Católica do Sertão, descendente direto da linhagem real da Pedra do Reino.

Quaderna começa contando a sua história de forma não linear. No início da história ele se encontra preso por motivos não muito bem esclarecidos que vão se revelando aos poucos, à

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

² Como a *Pedra do Reino* trabalha com muitas dimensões de *público*, entende-se que leitor, plateia, ouvinte, audiência e expectadores podem ser entendidos como alvos de Quaderna, de seu *discurso* e de seu *romance*.

³ SUASSUNA, A. O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 39.

medida que a história avança. Sem obedecer a uma ordem cronológica fixa ele vai revelando os eventos que estão ligados ao seu encarceramento. Dois casos são, de acordo com ele, os principais que o levaram a estar preso. O primeiro caso é o que envolve o misterioso assassinato de seu tio e padrinho Pedro Sebastião Garcia-Barretto. No dia 24 de agosto de 1930, o corpo do rico fazendeiro foi encontrado na câmara trancada em uma torre em sua fazenda, Onça Malhada. O segundo evento ocorreu em 1º de junho de 1935, quando uma bizarra cavalgada de cerca de quarenta cavaleiros vestidos de couro, liderados pelo Rapaz-Cavalo-Branco e acompanhados pelo que parecia um circo de animais itinerantes, chegou à cidade de Taperoá e causou um pandemônio ao soltar veados, pavões, garças, cobras e onças das jaulas. Acreditava-se que o jovem era o milagrosamente ressuscitado Sinésio, o filho mais novo de Pedro Sebastião e primo de Quaderna, que havia desaparecido da fazenda no dia do assassinato de seu pai e foi encontrado morto dois anos depois na Paraíba.

Indo e voltando nesses dois casos Quaderna vai contando ao público as suas aventuras.

Deve ser considerado que em determinado ponto da obra entra a figura do Corregedor. Personagem para o qual Quaderna tem que dar um depoimento. Nesse ponto o romance ganha formas retóricas que são relevantes.

O *Romance d'A Pedra do Reino* é considerado um romance armorial. O movimento armorial, cujo um dos idealizadores é o próprio Ariano Suassuna, se propunha a criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular, principalmente elementos da cultura popular nordestina. Pretendia-se por meio do movimento orientar a estética de diferentes formas de expressão artística, como música, dança, cinema, literatura, artes plásticas entre outros.

Ariano Vilar Suassuna se considerava sertanejo original de Taperoá, pequena cidade do Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba, localidade para onde foi levado com menos de um ano de idade. Foi nesse lugar onde viveu uma porção significativa da infância, mas, apesar de filho dos quatro costados de famílias de estirpe sertaneja, nasceu no litoral, em 16 de junho de 1927. Foi o oitavo dos nove filhos do casal João Urbano Suassuna (1886-1930) e Rita de Cássia Dantas Villar (1896-1990), ambos paraibanos.

De fato, o autor nasceu na capital da Paraíba que, no período do seu nascimento, tinha o nome de *Parahyba do Norte* (fundada em 5 de agosto de 1585, com o nome de *Cidade Real de Nossa Senhora das Neves*). Após três anos do seu nascimento, com os ocorridos na Revolução de 30, o nome da capital do estado foi mudado para João Pessoa, fato que tornou inviável para a família Suassuna assumir essa origem.

O que explica esse fato é o episódio trágico ocorrido na vida do autor quando ele ainda tinha três anos de idade, que também o faz renegar seu local de nascimento, envolvendo uma

complexa história política daquele estado, na qual três nomes são muito importantes: João Dantas, João Suassuna e João Pessoa.

Entre 1924 e 1928, João Suassuna exerceu o cargo de Presidente da Paraíba que hoje corresponde ao cargo de governador do Estado. Na época, havia uma oposição muito bem definida entre os representantes políticos do interior e os representantes do litoral. Pessoa representava a classe média das cidades e da capital e estava na “vanguarda”. O pai de Ariano, no entanto, representava os sertanejos e o *status quo*.

Em 9 de outubro de 1930, no Rio de Janeiro, João Suassuna foi alvejado e assassinado com um tiro dado pelas costas. O crime nunca foi totalmente explicado, mas acredita-se que tenha sido encomendado como retaliação ao então recente assassinato de João Pessoa, que ocorrera em 26 de julho de 1930, morto por João Dantas. Devido à tragédia pessoal causada pelo conflito político e a mudança do nome da capital, Ariano Suassuna prefere se declarar sertanejo de Taperoá e reforça isso com o fato de sua ascendência ser toda de famílias sertanejas mais afeitas ao interior.

Quando criança, três coisas ocupavam a infância de Ariano: a leitura de livros trazidos pelos irmãos da capital, a caça e, eventualmente, o circo que chegava em Taperoá. Essas três coisas exerceram influências significativas na futura carreira de escritor do menino sertanejo que incorporou aspectos ou episódios relacionados a isso em sua literatura. Os livros com certeza são fonte inspiradora do autor que já quando criança se admirava pelos escritores das histórias de aventura que lia e fez com que ele quisesse se tornar parte desse grupo. Há um episódio em que os personagens participam de uma caçada no *Romance d’A Pedra do Reino* que é possível que tenha sido inspirado em uma aventura vivida por Ariano, seus tios e irmãos. O circo, como expressão de múltiplas formas de arte, também é refletido nos trabalhos do autor e nas suas “aulas espetáculo”.

Ariano se formou como advogado e dizia em suas aulas espetáculo que em sua época de juventude não havia outras opções de formação que fossem além de Medicina, Engenharia e Direito. Não tendo afinidades que o direcionassem para os dois primeiros cursos, foi “obrigado” a estudar Direito.

É possível que tenha sido nesse período que Ariano estudou retórica e viu sua aplicabilidade em suas produções literárias, o que pode ter levado o autor a usar elementos retóricos e do Direito em sua escrita. Esses elementos podem ser observados em sua obra mais popular, *O Auto da Compadecida*, na qual João Grilo e outros personagens são acusados pelo Demônio e submetidos a um julgamento, além do protagonista do *Romance d’A Pedra do Reino* fazer a sua própria defesa.

O Romance d'A Pedra do Reino foi escrito por Ariano Suassuna entre o dia 19 do mês de julho de 1958 e o dia 9 de outubro de 1970.⁴ A ideia era escrever uma trilogia chamada *Quaderna, o Decifrador*, mas, o plano, por vários motivos, não foi levado adiante como havia sido pensado originalmente.

No fim das contas, a *Pedra do Reino* acabou se transformando em uma “introdução” para o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* e para a *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Romance Armorial e Novela Romançal Brasileira*. Tal fato não causou prejuízo à integridade da *Pedra do Reino* que se fecha em si mesma. Muito embora, diferentes enredos que compõem a história do livro tenham permanecido em aberto, ou, na verdade, “é até uma tradição dos Romances epopeicos sertanejos, isso de ficarem incompletos!”⁵, nas palavras do próprio protagonista da obra.

Suassuna já afirmou que se houvesse uma oportunidade na qual ele tivesse que escolher para salvar somente uma entre todas as suas obras, ele salvaria a *Pedra do Reino*. Em uma entrevista para a TVE/RJ no ano de 1977 ele afirmou:

Se, por exemplo, todo trabalho que eu escrevi tivesse que ser destruído e se me dessem para escolher um (trabalho) para que esse escapasse a destruição, não seria *O Auto da Compadecida*, seria a *Pedra do Reino*, onde eu acho que expressei um número maior de coisas que são fundamentais para mim e para o meu universo ficcional e até para o meu pensamento.⁶

Esses apontamentos têm aspectos fundamentais, não só pelo destaque que Suassuna atribui ao seu romance, mas, porque, apesar da obra não ser exatamente autobiográfica, a confusão entre o protagonista, Quaderna, que é autor-narrador-personagem e o próprio autor empírico se torna incontornável.

O fato é que o personagem ganha tanta força que se desprende da sua condição de participante secundário para usurpar o lugar de protagonista, pois, originalmente, ele só contaria a história de Sinésio, mas, Quaderna não se submeteu sequer ao controle de Suassuna e tomou o lugar do Rapaz-do-Cavalo-Branco. Um manuscrito do autor de 1958 evidencia esse fato. Com o título “*A Desventura de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*”, o manuscrito depois foi incluído no que viria a ser a *Pedra do Reino*. A princípio Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco foi pensado para ser o protagonista da saga idealizada por Suassuna, mas ele perde esse lugar, porque Quaderna toma a experiência narrativa, e ele a toma porque a força do

⁴ Essas datas podem não ser exatamente precisas, pois Ariano tinha o hábito de colocar datas, como datas de aniversário ou falecimento de pessoas caras a ele, como marcos em suas obras.

⁵ SUASSUNA, A. *O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 667.

⁶ TV Cultura. Título do vídeo: Ariano Suassuna. Plataforma: YouTube. 7 de dez. de 2011.

Romance da Pedra do Reino está contida na potência narrativa expressa pela retórica de Quaderna e não nas “desaventuras” de Sinésio. Isso acontece no instante em que Suassuna entrega à Quaderna a poder de contar a história. Enfrentar essa experiência narrativa, procurá-la na tecitura do texto, é o desafio desta pesquisa.

São muitas as influências presentes no *Romance da Pedra do Reino*, porém se deve destacar os elementos que vieram do massacre que ocorreu na Pedra Bonita, um dos episódios de messianismo/sebastianismo mais trágicos, sangrentos e escandalosos da história do Nordeste brasileiro.

Em um acampamento no sertão pernambucano, na comarca de Villa-Bella, um grupo de homens massacróu mulheres, idosos e infantes com seus facões. Assassinará seus próprios pais, filhos e esposas, usaram o sangue para lambuzar as duas torres de pedras que funcionavam como marcos do acampamento. As mesmas pedras serviram para quebrar o crânio de crianças e, nesse acontecimento, dezenas de pessoas e animais foram mortos. Sobre o evento há um relato de Antônio Áttico de Souza Leite que conta o que restou após o massacre:

D’sta fôrma, no fim do terceiro dia de matança, tinha o execrável e deshumano João Ferreira conseguido lavar as bases das duas torres, ou pirâmides de granito, e inundar os terrenos adjacentes com o sangue de 30 crianças, incluzive os dous netos de João Pilé, 12 homens, entre estes seo próprio pae, e 11 mulheres, cujos corpos, (excepto o d’aquela dozella, que corrêra, o qual fora julgado indigno de estar com os demais), bem como os esqueletos de 14 cães, que havia morto para o mesmo fim, iam sendo colocados ao pé das pedras em grupos simétricos, conforme o sexo, idade, e qualidade dos mesmos.⁷ (SIC)

Esse fato assombroso ocorreu entre os dias 14 e 17 de maio de 1838. Os homens e as pessoas em questão, tanto os assassinos quanto os mortos, eram seguidores de uma seita conhecida como “Pedra do Reino” ou “Pedra Bonita” que chegou a ser integrada, estima-se, por mais de 300 pessoas.

Na origem desse acontecimento está a esperança de mudança na vida de parte da população da região que surgiu quando João Antônio dos Santos disse ter recebido de Dom Sebastião, falecido rei de Portugal, em um sonho, uma mensagem. Na mensagem, Dom Sebastião afirmava que retornaria à Pedra Bonita e, com o seu retorno, traria prosperidade para ao povo que ali vivia.

A lenda do retorno do jovem rei Dom Sebastião surgiu após o desaparecimento do seu corpo na batalha de Alcácer-Quibir, ao norte de Marrocos, em 1578. O fato do corpo do Rei

⁷ LEITE, A. A. de S. *Fanatismo Religioso: Memória Sobre o Reino Encantado na Comarca de Villa Bella*. 2 ed. Juiz de Fora: Typographia Mattoso, 1898. p. 63.

nunca ter sido encontrado e resgatado do campo de batalha deu margem para o surgimento da lenda que fazia crer que, algum dia, ele retornaria para fazer justiça e trazer de volta as glórias de Portugal.

Essa lenda chegou ao Brasil e a crença de que o Rei ainda poderia aparecer retornado do céu, ou, no episódio em questão, das entranhas das duas rochas do acampamento como um salvador, continuou viva. Foi então que, em 1838, depois de receber a suposta mensagem do rei desaparecido, João Antônio dos Santos se autoproclamou rei de Pedra Bonita, assumiu a liderança da seita e prometeu que o reaparecimento de Dom Sebastião aconteceria naquele local.

Após algumas trocas de liderança e durante um ritual, a crença de que o reino de Dom Sebastião só desencantaria após o local ser lavado com sangue de sacrifícios, seguiu-se um massacre e o banho de sangue ao qual foram submetidas as duas estruturas de pedra do acampamento.

Como o resultado que era esperado não aconteceu, sem o retorno milagroso de Dom Sebastião, o próprio líder da seita foi assassinado durante o evento. Depois disso, com as notícias do ocorrido chegando às autoridades, o local foi invadido por tropas militares do governo, o que acabou se desdobrando em um confronto violento que levou a mais mortes.

Esse episódio é tratado em outros textos que também serviram de fontes inspiradoras para Suassuna: *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego; o já citado *Fanatismo Religioso – Memória Sobre o Reino Encantado*, de Antônio Attico de Souza Leite; e *O Reino Encantado – Chronica Sebastianista*, de T. A. Araripe Junior. Todos esses textos também tratam sobre a história de fanatismo da seita de Pedra Bonita.

O local onde aconteceu esse massacre está presente na *Pedra do Reino* de uma forma marcante e o acontecimento é usado por Suassuna como pano de fundo na construção do seu protagonista. A apropriação e a adaptação dessa história são muito claras no romance, onde outro personagem, Sinésio, O Alumioso, se alinha à ideia de messianismo. Sinésio é o *príncipe do sangue vai-e-volta* e desaparece no dia do assassinato do pai e o seu retorno como messias é esperado por parte da população da Vila de Taperoá. Como parte importante da história, as duas torres de pedra aparecem na *Pedra do Reino* como é descrito abaixo:

A primeira impressão foi boa, quando, ainda de longe, saímos do mato, e eu avistei, no plano da cima da Serra, o vulto das duas pedras, uma quase encobrendo a outra. Eram, de fato, bastante altas, mas não tanto quanto os dois diziam. Teriam cerca de vinte metros, e não trinta, como eles afirmavam. Espantaram-me, então, as patranhas de dois homens sérios, um, Padre, o outro, Acadêmico. Só depois, quando comecei a entender melhor as coisas, a estudar mais o estilo epopeico e profético, foi que me certifiquei de que a patranha é

uma das características indispensáveis às Tragédias, Profecias e Crônicas-epopeicas como as deles. Naquele primeiro momento, porém, a decepção foi dura. O Padre desenhara as duas pedras de frente, uma quase igual à outra, e parecendo ambas, de fato, as torres de pedra da Catedral Soterranha do meu Reino. Acontece que, lá, ficando a gente na posição da gravura, as duas pedras se apresentavam bastante diferentes, uma muito mais larga, e a mais fina com uma torção que, no topo, desfigurava a imagem ideal e gloriosa que eu forjara em meu sangue, durante todos aqueles anos, confiado nas Epopeias que homens conspícuos e acadêmicos tinham escrito. Outra coisa me deixou inconsolável: Antônio Ático de Souza Leite afirmava que uma das pedras, a Bonita, do meio para cima era incrustada por uma espécie de chuvisco prateado, causado por “infiltração de malacacheta”. Agora, eu olhava e não via nada disso. Por mais que eu as olhasse, de todas as posições, não havia jeito de ver chuvisco de prata nenhum! Nenhuma incrustação que me sugerisse o ouro, a prata e o sangue-de aragão da Cantiga de La Condessa! Não via, também, as manchas do sangue do Rei, sangue que, segundo as lendas sertanejas, permanecia vivo e vermelho, na Pedra, nos lugares em que ele a tocara, já ferido de morte. Por todo lado, eu só via, mesmo, eram as manchas ferrujosas de líquenes secos, que nós chamamos, aqui no Sertão, de “mijo-de-mocó” — o que era decepcionante e desmoralizador!⁸

O que chama atenção nessa passagem que apresenta o local é a decepção do personagem ao testemunhar as duas pedras. Com o que ele havia lido e ouvido sobre o lugar tinha criado uma expectativa que não se concretizou e, com isso, é possível perceber o confronto constante do personagem com o real (do seu universo ficcional) e com ficcional quando ele afirma que as “patranhas (história mentirosa, engano, falsidade) são “características indispensáveis às Tragédias, Profecias e Crônicas-epopeicas” o que, do ponto de vista retórica é evidente.

O confronto com a realidade desfigura a imagem ideal e gloriosa que ele havia montado e forjado em seu próprio sangue pelas epopeias de homens proeminentes e acadêmicos, mas a patranha, admite ele, é indispensável. A passagem “patranhosa” a qual Quaderna faz referência, a descrição de Souza Leite, segue abaixo:

A Pedra-bonita ou Pedra do Reino, como lhe chamam hoje, são duas pirâmides imensas de pedra massiça de cor ferrea e de fôrma meio quadrangular, que, surgindo do seio da terra defronte uma da outra, elevam-se sempre á mesma distancia, guardando grande similhaça com as torres.de uma vasta matriz, á uma altura de 150 palmos aproximadamente, ou 33 metros. A que fica para o lado do nascente mede 78 palmos de circumferenda na baze, que parece ser o lugar da sua maior, grossura, e é dous ou tres palmos mais alta do que sua companheira, si bem que duas vezes mais fina do que ella. Por essa cauza e em consequencia de uma espécie de chovisco, prateado, de que está coberta de meia altura para cima, e que parece infiltração de malacaxetas adquirio essa o nome de Pedra Bonita, em completo prejuízo de sua companheira. (SIC)⁹

⁸ SUASSUNA, A. O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 133.

⁹ LEITE, A. A. de S. Fanatismo Religioso: Memória Sobre o Reino Encantado na Comarca de Villa Bella. 2 ed. Juiz de Fora: Typographia Mattoso, 1898. p. 30.

Em *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, o momento em que Bento, protagonista da história, avista as mesmas duas torres de pedra é descrito com as seguintes palavras:

– É aqui que fica – disse Domicio para Bento.

Bento parou o cavalo para olhar com mais vagar. O vale se estendia até longe. As pedras, no fundo, quase na encosta da serra, como duas guardas, e a vegetação abundante, uma verdadeira floresta se estendendo a perder de vista. As duas pedras se distinguiam no meio de tudo. Subiam e se entregavam ao sol, num brilho de festa.

– É ali, Bentinho, o lugar da história. Ali vem gente de léguas e léguas rezar, sem saber o quê. Lá em casa não se fala nisso. E quando passa retirante de longe e pede pouso e o velho sabe que é para a Pedra Bonita, não deixa ficar por baixo das oiticas. O velho tem medo da Pedra Bonita. Mas o povo daqui não tem não. O velho Zé Pedro mora mais em cima. Vamos falar com ele.

Antônio Bento estava como se estivesse caído num reino encantado. Era ali a Pedra Bonita. O sangue dos inocentes corra por aquelas terras e diziam no Açú que a terra secara, que os campos tinham secado para sempre. Não era verdade. Os catolezeiros gemiam ao vento, os imbuzeiros cresciam, estavam ali imensos, e as duas pedras, bem no pé da serra, como dois gigantes invencíveis. Foram subindo. Domicio falando, dizendo tudo que lhe vinha à cabeça, e Bento escutando, de ouvidos abertos para tudo.¹⁰

Nessa passagem, também há um confronto entre o conhecimento prévio sobre o lugar e o que o personagem realmente avista quando chega a ver com os próprios olhos. Havia a ideia de que, após a tragédia, o local tinha se tornado seco, estéril, mas lá havia árvores imensas muito bem nutridas. Parece que, por mais inacreditável que seja a história do massacre de Pedra Bonita, ela não foi capaz de conter a imaginação e a criação literária que surgiu em torno de si e os personagens e autores refletem isso tanto recebendo quanto repassando a história.

As duas pedras, centro de todo o acontecimento, são hoje parte da cidade de São José do Belmonte, Pernambuco. No local, Suassuna fez uma homenagem ao escultor Aleijadinho, com o que ele batizou de *Ilumiara Pedra do Reino*, uma vasta coleção de esculturas espalhadas pelo local.

A influência do massacre e dos autores que também escreveram sobre o ocorrido são apenas o começo de uma complexa trama de referências e inspirações presentes no *Romance da Pedra do Reino*.

O romance lembra um baralho. Pode passar despercebido, mas cada um dos personagens do jogo de cartas em verdade representa personalidades distintas. São representações de figuras tanto históricas quanto literárias, apesar de algumas cartas não terem as associações comprovadas. Apesar das incertezas que inspiram os personagens do baralho, a forma como esse objeto se compõe, com sua variedade de personagens históricos, míticos, mágicos, dentre outros, traduz a metalinguagem aplicada no texto e a extensão da lógica intertextual.

¹⁰ REGO, J. L. do. *Pedra Bonita*. 16 ed. São Paulo: Global Editora, 2022, p. 172.

Além disso, o que representam esses personagens, presentes nas cartas, também tem importância: reis, rainhas, príncipes e cavaleiros são elementos estruturantes das cartas do baralho e do *Romance d'a Pedra do Reino*. Eles não são importantes só pela relevância política que essas figuras representam em seus respectivos universos, mas pelo seu simbolismo de reconhecimento fácil e imediato que passa uma mensagem de poder, realeza ou nobreza.



FIGURA 01: Samuel duelando contra Clemente. Naipes do baralho compõem a cena.

Por trás das cartas e dos naipes do baralho há figuras de origem nobre que, no *Romance d'a Pedra do Reino*, podem emanar e se manifestar de formas diferentes, também tem seu papel no texto de Suassuna e é uma das motivações do personagem Quaderna, segundo Quaderna:

Agora, preso aqui na Cadeia, rememoro tudo quanto passei, e toda a minha vida parece-me um sonho, cheio de acontecimentos ao mesmo tempo grotescos e gloriosos. Sou um grande apreciador do jogo do Baralho. Talvez por isso, o mundo me pareça uma mesa e a vida um jogo, onde se cruzam fidalgos Reis-de-Ouro com castanhas Damas-de-Espada, onde passam Ases, Peninchas e Curingas, governados pelas regras desconhecidas de alguma velha Canastra esquecida.¹¹

Em outra passagem ele detalha mais sobre a forma como mistura sua realidade com a maneira que se organiza um baralho. Quaderna equilibra elementos opostos desfazendo hierarquias. Sua intenção é desconstruir oposições e fomentar a conciliação entre o Povo e Fidalguia Brasileira:

Não senhor, são os jogos, os jogos mesmo! Clemente, que só vê, no Mundo, a realidade parda e afoscada dos famintos e miseráveis, escolheu como jogo preferido dele, o “jogo da Dama”, que, “sendo pobre e despojado, feito de

¹¹ SUASSUNA, A. O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 38.

pedras negras e pedras brancas, é bem a figura e imagem da luta dos Povos negros contra os brancos e ricos do Mundo”. Samuel, que só vê a parte sonhadora e brasonada do Mundo, com seus Fidalgos, escudos e bandeiras, escolheu o “jogo do Xadrez”, por ser povoado “de Reis, Rainhas e Bispos, que governam os Peões, montados em Cavalos e protegidos por Torres fidalgas e guerreiras de combate”. Eu, sem ter mais o que escolher, resolvi, como sempre, unir as duas ideias opostas deles num jogo só, o do Baralho, conciliando os naipes aurinegros do Povo, isto é, Paus e Espadas, com os naipes aurivermelhos da Fidalguia brasileira, Copas e Ouro. Assim, em vez de rebaixar o Povo, o que eu faço é erguer o Povo aurinegro e os Reis aurivermelhos a uma Fidalguia só, com os Reis negros de Paus e Espada conquistando as Damas aurirubras de Copas e de Ouro. É que, tendo sofrido a influência concomitante de Clemente e Samuel, tanto acho belas as partes esquerdistas e despojadas da realidade sertaneja — fosca, parda, pedregosa, empoeirada, faminta, miserável, cheia de ossamentas de Vacas, Cabras e jumentas mortas — como acho belo o Sonho de prata e joaria que, às vezes, vem se juntar a ela para transfigurá-la. Muitas vezes já me aconteceu isso, quando, nas tardes de muito sol, estou, por acaso, em cima do meu Lajedo. Estou ali, em cima, olhando o Mundo sertanejo, fosco e empoeirado, porém já se animando de uma Coroa gloriosa que o Ouro do sol-poente vai lhe emprestando. Se, nesse momento, sucede passar por ali um Cigano, montado num cavalo cujos arreios estão enfeitados de moedas e medalhas, e o Sol começa a tirar faíscas nesses metais ou nas malacachetas incrustadas nas pedras, na mesma hora dá-se, em mim, uma “viração”; meu sangue e minha cabeça se incendeiam, e a realidade parda e afoscada se funde ao fogo do Sol e dos diamantes do sonho. O Sertão selvagem, duro e pedregoso vira o “Reino da Pedra do Reino”, e enche-se de Condes calamitosos e Princesas encantadas, eles vestidos de Pares de França das Cavalhadas, e elas de Rainhas do Auto dos Guerreiros. O pobre “tabuleiro sertanejo” vira uma enorme Mesa de Baralho, dourada pelo Sol glorioso e ardente. Assim, Sr. Corregedor, não é querendo ser orgulhoso não, mas esse fenômeno da “viração” a que eu sou sujeito, é coisa muito venerável, uma vez que sucedia àquele outro Apóstolo e Profeta Sertanejo que foi São João de Patmos, O Evangelista. Acontecia, também, a todos aqueles outros Profetas sertanejos que contaram a história do Cristo.¹²

Ao transformar o sertão selvagem, duro e pedregoso no “Reino da Pedra do Reino” Quaderna transfigura o pobre tabuleiro sertanejo em uma enorme mesa de baralho dourada pelo Sol glorioso e ardente conciliando elementos contraditórios: Samuel e Clemente, personagens importantes da obra, são opostos em tudo, mas Quaderna se aproveita dessas duas posições para arquitetar a sua singularidade. Dessa forma, ele vai dando fôlego as suas ambições o que é, na verdade, o germe do estilo Quadestênico, que será melhor discutido mais adiante nesse texto.

A função da transfiguração no texto suassuniano é construir uma verossimilhança como a de um jogo de baralho, fazendo uso de elementos, no caso, personagens distintos, para criar um universo de diálogo entre personalidades transfiguradas para caberem todas dentro de um mesmo baralho com a sua própria coerência interna. Isso se evidencia na fala “Assim, em vez

¹² *Ibid.*, p. 584.

de rebaixar o Povo, o que eu faço é erguer o Povo aurinegro e os Reis aurivermelhos a uma Fidalguia só”.¹³ Como autor-narrador, Quaderna se coloca na mesa do jogo dando as cartas da próxima jogada e da construção do seu texto.

É evidente que a visão de Quaderna equivale a uma visão quixotesca do mundo, fruto de delírios imaginosos, de miragens, algo que o calor escaldante e desértico do sertão poderia provocar. No caso de D.Quixote miragens também aparecem:

– Este é o dia, oh Sancho!, em que se verá o bem que a minha sorte me tem reservado; este é o dia, digo, em que se mostrará, como em nenhum outro, o valor do meu braço, e em que hei de fazer obras que ficarão escritas no livro da fama por todos os vindouros séculos. Vês aquela poeira que ali se levanta, Sancho? Pois toda ela está coalhada de copiosíssimo exército que de diversas e inumeráveis gentes por ali vem marchando. – Por essa conta, devem ser dois – disse Sancho –, pois desta parte contrária se levanta outra semelhante poeira. Voltou-se D. Quixote a olhá-la e viu que era verdade e, alegrando-se sobremaneira, pensou sem dúvida alguma que eram dois exércitos que se vinham investir e encontrar no meio daquela espaçosa planície. Porque a toda hora e momento tinha ele a fantasia cheia daquelas batalhas, encantamentos, sucessos, desatinos, amores, desafios, que nos livros de cavalaria se contam, e tudo quanto se falava, pensava ou fazia era encaminhado a coisas semelhantes. E a poeira que tinha visto era levantada por duas grandes manadas de ovelhas e carneiros que por aquele mesmo caminho de duas diferentes partes vinham, as quais, com a poeira, não se deixaram ver até que chegaram perto.”¹⁴

Quaderna trepado em cima de um Lajedo, olhando o mundo por cima transforma o sertão castigado por raios solares em um reino mágico. D. Quixote acomodado no topo de um outeiro, enxergando também o mundo por cima, olha para baixo e transforma duas manadas de ovelhas e carneiros em dois exércitos prontos para se chocarem em batalha. Quaderna e Quixote não ocupam o mesmo lugar, mas poderiam ocupar. Ao transfigurarem seus mundos para fortalecerem suas experiências narrativas os personagens almejam a imortalidade.

Quaderna fala de sua experiência ao pôr do sol em um momento de “viração”. Pode-se dizer que, em seus momentos de “viração”, Quaderna era acometido pelo espírito de D. Quixote e o mundo era encoberto por uma nuvem de poeira por onde entravam ovelhas e ciganos que ao atravessarem são transformados em nobres e cavaleiros.

Outro elemento criativo é a relação que Ariano Suassuna estabelece entre a Pedra do Reino e a literatura de cordel. O romance é um romance armorial e, de certa forma, uma extensão da literatura de cordel, o que pode ser apontado de diversas formas. O folheto da

¹³ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 584.

¹⁴ CERVANTES, S. O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha, primeiro livro. 7 ed. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 234.

literatura de cordel era considerado por Ariano Suassuna um tipo de bandeira que concentra diferentes tipos de arte. O cordel é versificado em uma poesia narrativa inspirada em temáticas populares. Por ser uma narrativa pode ser transformado em peças de teatro, como o próprio autor fez com o *Auto da Compadecida* e o *Auto da Boa Preguiça*, peças inspiradas em diferentes folhetos. Partindo dessa característica narrativa, pode dar origem ao cinema ou ao romance.

As capas dos folhetos são ilustradas por gravuras feitas em tacos de madeira, dessa forma as gravuras poderiam servir como inspiração para obras das artes plásticas, para a criação de gravuras em escalas maiores, pintura em cerâmica ou mesmo tapeçarias seguindo a estética das capas dos folhetos.

Enfim, o aspecto musical dessa literatura que é cantada acompanhada geralmente por instrumentos de corda como a rabeca e o violão serve como modelo para a criação de peças instrumentais, por exemplo.

É perceptível que essas características estão presentes na *Pedra do Reino* quando se observa como o texto é estruturado. O livro se distribui em cinco partes “Prelúdio – A Pedra do Reino”, “Chamada – Os Emparedados”, “Galope – Os Três Irmãos Sertanejos”, “Tocata – Os Doidos” e “Fuga – A Demanda do Sangral”. A forma como se distribuem as partes como um todo se assemelha a uma peça de música, principalmente quando se olha para os termos “tocata” e “fuga” que são termos que fazem parte do universo musical. O título do primeiro folheto “Pequeno Cantar Acadêmico a Moda de Introdução” torna evidente a intenção “musical” no texto.

O que normalmente em um romance se poderia chamar de “capítulos”, na *Pedra do Reino* são literalmente denominados “folhetos”, que vão desde o folheto I até o de número LXXXV. Algumas imagens aparecem no texto sendo usadas por Quaderna como referências para o seu depoimento. A maioria delas usando a mesma estética das capas dos folhetos de cordel e foram feitas com a mesma técnica de xilogravura.

Soma-se à lista de influências a figura do romancista tradicional de origem ibérica e do folheto. O romancista tradicional foi o primeiro laço cultural espontâneo entre os povos que atravessaram o Atlântico e das terras da América. É verdade que a migração dos romances tradicionais para o Novo Mundo começou já no início do Descobrimento¹⁵ e a tradição do cantador popular também é um dos centros onde Suassuna funda suas criações.

O universo do romancista popular nordestino agrega desde a literatura de cordel e de tradição oral decorada à poesia improvisada dos cantadores e suas incontáveis formas poéticas,

¹⁵ NASCIMENTO, B. do. Estudos Sobre o Romancista Tradicional. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2004, p. 17.

bem como os espetáculos populares ligados a esse mesmo romancero. Esse contexto foi responsável por propiciar um caminho para a realização de uma arte brasileira erudita, mas essencialmente de origem popular. De certa forma, a poesia popular do Nordeste se desdobra em dois grupos, a poesia improvisada dos romanceros e cantadores e a literatura de cordel. A apropriação e união de ambas está no centro do Movimento Armorial.

Ressalta-se que em meio a isso a oralidade é uma característica compartilhada entre a tradição do romancero e a retórica. Os discursos são mais antigos que a escrita, portanto, a voz é o veículo original de transmissão do discurso que também se materializa na execução artística do cantador.

Mas o que aproxima o romance de Suassuna com a retórica? Há três principais ideias no *Romance d'a Pedra do Reino* a serem exploradas. Em primeiro lugar, e a mais evidente de todas pode ser ilustrada na fala do próprio protagonista, Quaderna, segundo ele a obra foi:

Escrita segundo a receita do Retórico e gramático de Dom Pedro II, o Doutor Amorim Carvalho¹⁶: uma história épica, com Cavaleiros armados e montados a cavalo, com degolações e combates sangrentos, cercos ilustres, quedas de tronos, coroas e outras monarquias — o que sempre me entusiasmou, por motivos políticos e literários que logo esclarecerei.¹⁷

O personagem deixa muito claro nessa passagem que aplicaria uma fórmula vinda da retórica para construir o seu texto.

Em segundo lugar, é possível ver no texto os três gêneros básicos da retórica: judicial, deliberativo e epidítico, pois, de novo, nas palavras de Quaderna, o que ele estava se propondo a fazer se desdobraria “nesse estranho processo, a um tempo político e literário”,¹⁸ uma frase que contempla os três gêneros da retórica!

Em terceiro lugar, a exploração do conceito de “estilos”. Hermógenes, usando como referência os estudos e a análise aprofundada dos discursos de Demóstenes, deixou registrado a importância de conhecer essa ferramenta para a construção de qualquer tipo de texto e Quaderna, a princípio, domina dois, os estilos “Oncista” e “Tapirista”, os quais aprendeu com seus mestres Clemente e Samuel.

E, pensando na ideia deixada por Hermógenes, de que qualquer um que se proponha a criar bons textos e discursos deve dominar e compreender como se dá a construção lastreada nos prévios conhecimentos de todos os estilos, claro que Quaderna seria capaz de criar o seu

¹⁶ Não há na história correspondência desse nome com qualquer retórico que realmente tenha de alguma forma sido professor de Dom Pedro II, então assume-se que o Doutor Amorim Carvalho é um personagem criado por Suassuna.

¹⁷ SUASSUNA, A. *O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

próprio, o estilo “Régio”, que, segundo ele, “vai me servir, na minha Epopeia, para eu ser mais completo, modelar e de primeira classe do que José de Alencar!”.¹⁹

Dessa forma, a ideia de aplicação de modelos, a possibilidade de reconhecer os três gêneros básicos da retórica no texto e a presença dos estilos fazem com que o romance de Suassuna se torne um objeto perfeito para ser analisado sob a ótica da retórica.

Além de Hermógenes, Ernst Robert Curtius contribui para a sustentação da análise a partir de uma ótica retórica. Os *topoi* são apropriadas pela obra de Suassuna de forma que elementos recorrentes na literatura como um todo são aplicados ao romance. No caso, o elemento mais recorrente são a cavalaria e os seus cavaleiros que se apresentam em um sem-número de textos na literatura em diferentes tempos e lugares e sua presença na literatura brasileira, mais especificamente no cordel, foram fundamentais para a criação do *Romance d’A Pedra do Reino*.

¹⁹ Ibid., p. 460

2. A CAVALARIA

2.1. Do que contam os historiadores sobre como surgiram os nobres cavaleiros

Antes de conhecer os motivos que levaram Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna para o encarceramento, na Vila do Ribeiro do Taperoá, e acompanhar de perto a saga do “legítimo Rei do Brasil” e seja tratado especificamente da sua “terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates nas Caatingas;”,²⁰ é necessário, antes de tudo, apontar que o monarca da Pedra do Reino sustentava um grande desejo de ser cavaleiro ou, nas próprias palavras de Pedro Dinis, “sempre desejei ser declarado oficialmente, episcopalmente, regiamente, Cavaleiro”²¹.

Além disso, cavalaria e retórica não se separam, pois, procedimentos retóricos foram usados na construção e manutenção de muitos aspectos importantes que sustentam características gerais dessa classe de guerreiros. A retórica foi fundamental para a Cavalaria como uma ferramenta não só de perpetuação de uma classe, mas como também de toda a criação literária em torno dela.

Mas é curioso que Quaderna queira ser cavaleiro, não somente porque “nunca” houve cavaleiros – naquela forma medieval – no Brasil, mas, porque Quaderna “tinha a desgraça de ser mau Cavaleiro, mau caçador e mau brigador”.²² Ademais, ele também “não podia montar muito tempo a cavalo sem assar a bunda e sem inchar os dois joelhos de uma vez”²³.

Olhando para essas dificuldades de Quaderna, vale a pena questionar: que cavaleiro é esse que simplesmente não pode montar e usar o animal mais importante e próximo de um cavaleiro e que, ainda, não leva jeito para as atividades usuais para qualquer cavaleiro? Bom, Quaderna se encantou pela cavalaria desde quando criança.

Uma das suas fontes principais de inspiração para essa vontade foram as histórias contadas por sua tia Filipa. Dessas narrativas veio a indagação a respeito do que seria uma Condessa e um Cavaleiro. Quando questionada, a tia Filipa responde “acho que uma Condessa é uma Princesa, filha de um Fazendeiro rico, de um Rei como Dom Pedro I ou Dom

²⁰ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 38.

²¹ *Ibid.*, p. 688.

²² *Ibid.*, p. 89.

²³ *Ibid.*, p. 89.

Sebastião!”.²⁴ E um cavaleiro ela define como sendo “um homem que tem um cavalo e monta nele, para brigar de faca com os outros e casar com a filha do Rei!”.²⁵

Usando um jeito bastante particular e muito mais familiar para quem vive no Brasil, tia Filipa descreve dois dos personagens mais comuns em histórias de cavalaria e de Fantasia Medieval, o Cavaleiro e a Princesa. Devido a esse interesse de Dom Pedro Dinis Quaderna pela cavalaria, é necessário começar explorando um pouco as qualidades desses ilustres guerreiros tão influentes para ele e, que, não há dúvida, estão também presentes em nossos imaginários.²⁶

Esses personagens, na verdade, formam um lastro muito importante que servirá como forma de conectar Suassuna a uma tradição quase universal de autores que se aproveitam dessas figuras para criar suas obras. Em respeito aos anseios de Quaderna, deve-se, antes, falar sobre a história da cavalaria.

É fundamental que se faça uma breve jornada pelos sinuosos e bifurcados caminhos traçados por aqueles que se arriscaram a remontar o passado de tal classe, o que servirá para mostrar que o contexto de formação do romance suassuniano é extenso e mais complexo do que pode, a princípio, aparentar e que o aparecimento desse tipo de tema na literatura sertaneja não se justifica simplesmente na literatura pela literatura, mas que existe um contexto maior que engloba e possibilita tal acontecimento.

Uma das mais vastas fontes de pistas sobre o assunto cavalaria é a historiografia. No entanto, é importante destacar logo na largada dessa jornada: não há um consenso de como, quando e onde surgiu a cavalaria, mesmo que se procure essa informação consultando a historiografia mais qualificada e dos historiadores mais cuidadosos, sérios e responsáveis. Ou, nas palavras de Barthélemy, “podemos chamar de “Cavalaria” quase tudo que gira em torno da glória e da superioridade do guerreiro nobre a cavalo, o que cria uma densa gama de qualidades excessivas ou contraditórias”.²⁷ Depende muito da abordagem do historiador que se coloca disponível para propor soluções para essas questões. Também, para os curiosos interessados no assunto, quanto mais se busca nas fontes, mais se percebe o terreno impreciso que é esse tema dentro do campo historiográfico e a contradição reina.

²⁴ *Ibid.*, p. 93.

²⁵ *Ibid.*, p. 93.

²⁶ BACZKCO faz uma discussão importante a respeito dos termos “imaginário” e “imaginação”, segundo ele: os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer colectividade produz e através da qual, como disse Mauss, ela se percebe, divide e elabora os seus próprios objectivos. É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma colectividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. (BACZKCO, 1985).

²⁷ BARTHÉLEMY, D. A Cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII. Tradução: Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p 16.

Não obstante, é seguro afirmar que é impossível falar de cavalaria sem falar de literatura e isso fica evidente nos trabalhos de Le Goff, Flori, Duby e Barthélemy. Mesmo que a cavalaria tenha existido, de fato, sua sobrevivência através dos séculos, em muitos sentidos, se deu, além de uma infinidade de questões sociais, militares, políticas, ideológicas, por exemplo, devido a sua constante presença no universo do entretenimento literário. Para corroborar, Flori afirma que:

A história não se pode contentar com documentos que, tradicionalmente, constituem seu campo de estudo privilegiado: cartas, crônicas, anais e relatos “históricos”. É preciso ampliar a pesquisa com fontes que lhe são menos familiares: a liturgia, a iconografia, a literatura, sobretudo, muito rica nessa área.²⁸

Pode-se observar nessa afirmação a dependência do inventado para com a tentativa da construção de “real” e como a gama de fontes para a historiografia se amplia, deixando brechas para imprecisões do ponto de vista científico que, por vezes, a história propõe se colocar. De acordo com Pierre Bonnassie, em seu livro *Vocabulario Básico de la Historia Medieval*:

As palavras são temíveis. E as que a história medieval utiliza são ainda mais: o estudante ou, simplesmente, o leitor de boa vontade, frequentemente se sente desorientado diante do vocabulário que encontra nas obras que tratam das sociedades da Idade Média²⁹ (Tradução do autor).

Com essas palavras, Bonnassie aponta uma preocupação com o vocabulário e a definição dos termos relativos ao Medievo de uma forma geral. Certamente, ele é cuidadoso com questões que podem provocar anacronismos – o que é importante –, mas, ao mesmo tempo, pode-se perceber que, já na origem, deve-se esperar algum nível de incerteza nessas definições. No caso a difusa “cavalaria”, para usar a adjetivação do autor, certamente é um dos termos mais “temíveis” quando se parte em busca de uma definição para ele. Mas, quando o autor fala sobre o objeto em questão, em sua definição sobre a *caballería* (cavalaria), ele fornece a seguinte informação:

No conceito de cavalaria, é muito difícil separar o mito da realidade. É o mito (o do cavaleiro imbuído de altos ideais e vingador dos oprimidos) que sobrevive nas mentalidades coletivas através da lenda, da literatura e, por fim, do cinema. Ou seja, a imagem que geralmente temos hoje do cavaleiro medieval é uma imagem idealizada e coincide exatamente com a

²⁸ FLORI, J. A Cavalaria: A Origem dos nobres guerreiros da Idade Média. Tradução: Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005. p. 25.

²⁹ *Las palabras son temibles. Y las que utiliza la historia medieval lo son más que cualesquiera otras: el estudiante o, sencillamente, el lector de buena voluntad queda con frecuencia desorientado ante el vocabulario que encuentra en las obras que se ocupan de las sociedades de la Edad Media.* BONNASSIE, P. *Vocabulario básico de la historia medieval.* Traducción: Manuel Sánchez Martínez. Barcelona: Editorial Crítica, 1988, p.

representação que a própria casta cavaleiresca queria dar de si mesma e que, por meio dos trovadores, conseguiu impor à opinião.³⁰ (Tradução do autor).

Dois coisas convenientes para esse estudo estão expostas nessa afirmação. A primeira é que existe um desafio em se tentar conceituar a cavalaria: separar o mito da realidade. A segunda é que a imagem que geralmente é construída da cavalaria foi imposta pelos trovadores, uma concepção que a própria cavalaria desejou para si e, dessa forma, difundiu o seu conceito a respeito dela mesma aos quatro ventos.

Separar o mito de realidade é um problema para a historiografia. Para a literatura, na verdade, é uma vantagem instigante, não fossem todas as histórias incríveis, cheias de fantasia, talvez não tivessem se perpetuado e chegado até nós, até Suassuna, até Quaderna.

Ao se falar sobre a cavalaria de fato, há alguns indícios que apontam que a “França”³¹ seja o país da Cavalaria. Porém, Dominique Barthélemy, em seu livro da *Germânia Antiga à França do século XII*, faz questão de comentar que “em torno do tema da Cavalaria francesa, cristalizam-se muito orgulho nacional e interesses ideológicos”.³² Dito isso, tem-se mais uma indicação do desafio que é encontrar uma definição sobre esse assunto que não seja enviesada ou tendenciosa, o que também não quer dizer que isso é exatamente o que se busca, mas é importante se atentar a complexidade do assunto.

De qualquer forma, há algumas teses que tentam construir as noções de como, quando e onde nasceu a cavalaria. Em seu livro, *A Cavalaria: a Origem dos Nobres Guerreiros da Idade Média*, Jean Flori (que discorda em parte das teses de Barthélemy) aponta as principais delas e deixa a sua própria ideia sobre o assunto.

As quatro teses apresentadas por Flori podem ser descritas da seguinte forma: há uma na qual a cavalaria começa a ser reconhecida em um contexto de grandes mudanças na Europa ou, mais especificamente, na França, em um momento em que ela, a cavalaria, se torna uma espécie de instituição ou uma entidade corporativa, em outras palavras, “uma tese mutacionista, resultante de obras de história regional, [...] de Georges Duby a Jacques Le Goff e Pierre

³⁰ *Em el concepto de caballería es muy difícil separar el mito de la realidad. Es el mito (el del caballero impregnado de altos ideales y vengadores de los oprimidos) el que ha sobrevivido en las mentalidades colectivas a través de la leyenda, de la literatura y, por último, del cine. O dicho de otra manera: la imagen que generalmente nos hacemos hoy de caballero medieval es una imagen ideal y coincide precisamente con la representación que quería dar de sí misma la casta caballeresca y que, por trovadores interpuestos, ha conseguido imponerse a la opinión. Ibid., p. 37.*

³¹ Deve ser entendido como o território onde hoje é a França.

³² BARTHÉLEMY, D. *A Cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII*. Tradução: Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 16.

Toubert, passando por Pierre Bonnassie [...]”³³. Flori faz um resumo de como essa tese entende o que seria a cavalaria e como ela teria surgido. Segundo ele, foi a partir do:

Declínio da autoridade do rei, já perceptível no final do século IX, teria sido acompanhado pelo declínio dos principados e dos condados, e pela emancipação política, militar, administrativa e judiciária, mais ou menos profunda e rápida, conforme as regiões, de seus subordinados, os castelões cercados de seus *militēs*, os cavaleiros. Essa emancipação é acompanhada por tumultos e exações, que não se relacionam a causas externas (guerras ou invasões, por exemplo), mas à pressão e mesmo à opressão dos cavaleiros. Estes, oriundos das falanges internas da aristocracia ou de meios mais humildes ainda, aproveitam-se da ausência da autoridade pública forte para impor às populações camponesas, por meio da força de suas armas, costumes, taxas de impostos que eles cobram aos povos desarmados, em nome dos senhores condes e castelões. Em torno do ano 1000, forma-se assim uma nova classe social que cavalga: a classe dos cavaleiros, os *militēs* [...]. Assim, pela extensão da senhoria banal e do poder feudal, a diferença social que outrora separava os livres dos não-livres, ameniza-se em benefício de uma nova divisão, que isola aqueles que portam as armas (os *militēs*) daqueles que são desprovidos delas, as massas camponesas, livres ou não-livres (*inermes*).³⁴

Nessa perspectiva mutacionista, defendida por alguns historiadores, e apresentada acima, é possível notar uma série de características que são colocadas como específicas, em diferentes níveis, e que se desdobram para o surgimento de uma nova classe social, chamada naquele contexto de *militēs*.

Essa é uma forma restritiva de enxergar a cavalaria. Apesar de inúmeras condições que são citadas como responsáveis por dar origem a essa classe, esse ponto de vista ignora a presença em outros lugares e tempos de determinados fatores relevantes que já se apresentavam muito antes do período referido, como o domínio por meio da imposição da força de um grupo armado sobre uma população desarmada, por exemplo.

Flori segue apontando as perspectivas e acrescenta a visão adotada por Barthélemy. E é possível notar que o historiador considera que o surgimento dos cavaleiros pode ter acontecido muito antes do ano mil. Ele sugere que sua origem pode ser rastreada desde a Germânia antiga. Segundo Barthélemy:

A Europa moderna descobriu, para eles e para a Idade Média, outras origens guerreiras, especialmente na Germânia descrita por volta do ano 100 pelo romano Tácito. Com seu rito de adubamento e seus valores de coragem, prodigalidade e devotamento ao senhor, ela tem ares de feudalidade virtuosa às portas de um Império em declínio cuja parte ocidental logo irá conquistar. Falta apenas um pouco mais de equitação, de moderação e de igualdade para que a Cavalaria esteja presente. A origem germânica da Idade Média – que de forma alguma entendo no sentido racial mas sociológico –, através dos francos

³³ FLORI, J. A Cavalaria: A Origem dos nobres guerreiros da Idade Média. Tradução: Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005, p. 12.

³⁴ FLORI, J. A Cavalaria: A Origem dos nobres guerreiros da Idade Média. Tradução: Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005, p. 12.

ou de outros povos como os godos, os burgúndios, os lombardos, os anglo-saxões, é bem real. Os francos surgiram no século III, reagrupando vários povos germânicos descritos por Tácito. Tornando-se senhores da Gália, introduziram ou reintroduziram aí comportamentos e práticas guerreiras que o Império romano não utilizava ou conservava e das quais mais tarde, de fato, a Cavalaria sairá. A afinidade germânica com a sociedade feudal é inegável.³⁵

Barthélemy não dispensa totalmente o ano mil como um ponto importante de ascensão da cavalaria, mas, pensando da forma descrita por ele acima, o mais importante são os comportamentos, as práticas e os costumes desses guerreiros e, não, se eles são uma organização única e propriamente definida. Para concordar com essa visão, segue o que diz Espinosa:

Nos reinos germanos recém-formados os monarcas mantiveram ao seu lado certas guardas pessoais, cuja origem se perdia simultaneamente no mundo germano (o *comitatus* já descrito por Tácito) e na Romênia dos últimos tempos do Império (os *buccellarii*). Estes homens, que, pelo menos na Gália e de acordo com a tradição romana, pertenciam a uma classe social baixa, viram a sua condição modificada pelo triunfo da cavalaria pesada na arte da guerra. Com efeito, o novo guerreiro necessitava de um treino especial, que o obrigava a dedicar às armas toda a sua vida, e tinha de dispor de uma armadura e um cavalo, objectos caros. No princípio do século VIII, já conhecidos pela denominação de origem celta *vassus* ou *vassalus*, começavam a constituir uma aristocracia.³⁶

Coincide entre esses dois autores a citação do historiador romano Tácito³⁷ como uma fonte que fornece uma maneira de pensar a cavalaria a partir de origens remotas, uma origem de tradição germânica que se amplia para antes do ano mil.

Flori cita outra concepção de cavalaria apresentada por Karl-Ferdinand Werner, para esse autor:

A cavalaria não teria origem germânica e guerreira, mas de origem administrativa e romana. Haveria assim uma continuidade entre a milícia da época imperial cristã e a cavalaria, designada também por esse mesmo termo. No Baixo Império, essa palavra se aplica ao conjunto do serviço público, administrativo, hierarquizado e disciplinado, segundo o modelo militar. A entrega do *circulum militiae* (que mais tarde, acredita-se, marcará a investidura dos cavaleiros), significaria, portanto, a entrada no serviço do Estado, em um nível elevado do exercício da função pública, muito mais que a entrada de um soldado ordinário no Exército.³⁸

³⁵ BARTHÉLEMY, D. A Cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII. Tradução: Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 21.

³⁶ ESPINOSA, F. Antologia de textos históricos medievais. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1981, p. 167.

³⁷ Públio Cornélio Tácito ou Caio Cornélio Tácito foi um senador e historiador romano que viveu durante o primeiro século d.C.

³⁸ FLORI, J. A Cavalaria: A Origem dos nobres guerreiros da Idade Média. Tradução: Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005, p. 14.

Finalmente, Jean Flori termina as perspectivas fornecendo também a sua própria ideia de como a cavalaria teria surgido, segundo ele:

Considero a cavalaria resultante da fusão lenta e progressiva, na sociedade aristocrática e guerreira que se implanta entre o fim do século X e o fim do século XI, de muitos elementos de ordem política, militar, cultural, religiosa, ética e ideológica. Esses elementos fornecem, pouco a pouco, à entidade essencialmente guerreira na origem, os traços característicos de que ela se torna aos olhos de todos no decorrer do século XII: a cavalaria, a nobre corporação de guerreiros de elite, a ponto de se transformar em corporação de nobres cavaleiros, com uma ética que lhe é própria e, antes de se tornar uma instituição moral, uma ideologia e até um mito.³⁹

De qualquer forma, os cavaleiros são os guerreiros de elite que acabam sendo absorvidos pelas aristocracias da Europa feudal. Elite não só no sentido de possuidor de aparatos e equipamentos acessíveis somente a uma casta endinheirada ou de posses que poderia arcar com seus custos, mas também no sentido técnico e de destreza em batalha.

Para ser um cavaleiro de elite dever-se-ia dominar técnicas aprofundadas de artes marciais, tanto nos enfrentamentos corpo a corpo como na utilização e manuseio de armas. Para tanto, era também necessário que houvesse grande investimento de tempo no aperfeiçoamento e busca por perícia, fosse em espadas, lanças ou outras armas.

O treinamento poderia se estender por anos e, mesmo após todo o processo completado, ainda poderia acontecer de um indivíduo, pronto para ser ordenado cavaleiro, não receber o título. Se, dentro da organização, a competição e a busca por glória eram incentivadas e perseguidas por todos os pares que estavam envolvidos, ao findar o processo, não receber a honra da sacração, talvez fosse o maior fracasso de um homem com todos os aparatos, porém, sem o último e mais importante componente simbólico.

Além disso, a formação era também de ideais, moldando as personalidades desde cedo, ou seja, era a fórmula de como se tornar homem e exercer esse papel social. Vê-se, então, que já não é mais um critério de mérito, através de uma prática dignitária de qualquer homem a um superior, que possa levar alguém a ser merecedor do título de cavaleiro, como ocorrera no início, quando bastava que fosse cavaleiro para ordenar outro, mas, sim, o critério do nascimento. Isso fazia com que a infância dos garotos que nascessem ou fossem deslocados para esse ambiente fosse recheada de ensinamentos desde muito cedo.

Os ensinamentos iam desde bons modos e como se comportar em público, falar e se comunicar até conhecimentos sobre artes e técnicas de luta e de equitação. Saber como tratar e cuidar de um cavalo deveria ser uma das atividades mais ensinadas, sendo que um cavaleiro

³⁹ *Ibid.*, 2005, p. 15.

não se faz sem uma montaria de excelência. Havia, então, uma extensa lista de aperfeiçoamentos que era o sistema de forja da cavalaria.

Um exemplo sobre isso pode ser encontrado na literatura na *História do Imperador Carlos Magno, e os Doze Pares de França*, apresentado no trecho a seguir:

Mandava Carlos Magno ensinar a seus filhos todas as Artes liberais; e em sendo de idade capaz, os mandava ensinar a andar a cavallo com todos os manejos de cavallaria, e os mandava armar a todas as armas, jogar a espada, archas de armas, lanças, e justas, para que fossem destros nas armas, e guerra, e finalmente os fazia exercitar em todo o genero de armas, e peleija, assim a pé como a cavallo; e os mandava caçar aos porcos Javalis, Veados, Ussos, Tigres, Leões, e outros animaes ferozes, e os retirava sempre de toda a ociosidade. A's filhas femeas, manda fiar, tecer, lavra-ouro, e seda, e fazer outros exercícios de mulheres, porque o ócio as não fizesse cair em desordenados pensamentos, e torpes vícios.

Quando Carlos Magno estava desoccupado dos seus negócios, se occupava em ler, e escrever alguma cousa nova, tomando o exemplo, que nos deixou S. Paulo nas suas Epistolas admoestando-nos a fazer sempre alguma obra boa e meritoria, porque o demônio nosso inimigo não nos ache ociosos, e nos faça cair em torpes vícios. Em Aquisgram de Allemanha mandou fazer no seu Palacio huma Igreja muito sumptuosa, e magnifica, á honra de Virgem nossa Senhora, e a dotou de muitas rendas.⁴⁰

No exemplo citado acima, observa-se que os estudos mais diversos faziam parte da formação dos jovens que poderiam ocupar uma posição dentro da cavalaria ou não. Dessa forma, ficam constatados a necessidade e o investimento em estudo, não somente pela historiografia, mas, também, por textos literários como a *História do Imperador Carlos Magno*.

Ainda é importante destacar desse trecho o que é dito principalmente sobre os estudos de todas as artes liberais, sendo elas definidas como um método de ensino que foi praticado no período do Medievo, mas transmitido desde a Antiguidade. Essa era uma noção de estudos que objetivava a formação plena dos sujeitos, de característica multidisciplinar e que exigia a formação obrigatória em todas as disciplinas.

Segundo um texto do século XIII, de Ramon Llull, as Sete Artes liberais eram: gramática, lógica, retórica, geometria, aritmética, música e astronomia. As três primeiras, a Trívia, são importantes para esse estudo e, dentre as três, a retórica é a mais destacada. A definição de retórica dada por Llull é a seguinte:

[...] 9. A Retórica é falar bela e ordenadamente, através da qual as palavras são agradavelmente ouvidas, e pela qual o homem é muitas vezes exaltado. / 10. A Retórica mostra como o homem deve falar, quais palavras deve dizer primeiramente, quais deve dizer no fim e quais no meio, e através da Retórica as palavras que são longas parecem breves. / 11. Filho, se desejas falar através da Retórica, dá belos exemplos de coisas belas no princípio de tuas palavras,

⁴⁰ FLAVIENSE, A. C. G *et al.* História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França. Tradução: Jeronimo Moreira de Carvalho. Lisboa: Typographia Rollandiana. 1863, p. 13.

e que a melhor matéria de tuas palavras esteja no fim, para que fale fortemente no coração daqueles que te ouvem. / 12. Tempo, lugar, verdade, estado, quantidade de tempo conveniente, necessidade e as outras coisas semelhantes a essas convêm à Retórica. Assim, se tu, filho, desejas falar através da Retórica, convém que tuas palavras concordem com todas essas coisas ditas acima, para que sejam agradáveis às gentes e a Deus.⁴¹

Nesse exemplo podemos observar que a descrição de Llull tem suas particularidades, mas ela não se distancia muito da definição dada por Aristóteles ou outros autores que trataram sobre o tema, principalmente os que fazem parte do quadro que compõem a Retórica Antiga.⁴² É importante trazer Llull para falar sobre essa questão, pois esse mesmo autor escreveu outro texto chamado de *O Livro da Ordem da Cavalaria* em que, de certa forma, tenta estabelecer um manual de códigos de comportamento que os cavaleiros deveriam seguir, ao mesmo tempo que se mostra consciente da importância da retórica no contexto da cavalaria.

Muito do universo da cavalaria está mais no campo discursivo do que na realidade cotidiana. Por exemplo, acontecia de, na maioria das vezes, a fama e a glória também serem heranças que vinham junto do sangue – mesmo que não fosse possível comprovar de fato esse vínculo –, e não proveniente de grandes feitos e realizações individuais em suas próprias trajetórias exercendo as atividades de cavaleiro. Por outro lado, acontecia de um herói viver tudo o que era idealizado para ser vivido e alcançava o ponto máximo em que se poderia chegar na busca por glória, inclusive se tornar rei. Sobre isso, Barthélemy diz o seguinte:

Os cavaleiros do século XII, nascidos nobres, pensavam descender de grandes heróis guerreiros. Através dos francos, não tinham origens troianas, dignas daquelas dos troianos e talvez dos turcos? Sem ir tão longe eles se viam como herdeiros dos condes de Carlos Magno, cujas virtudes e proezas a distância no tempo (300 anos) lhes permitia idealizar nas canções de Rolando, Guilherme e Raul de Cambrai. Mesmo esforçando-se por limitar os riscos da guerra, nela se poupando entre si Cavaleirescamente, eles não se vangloriavam muito disso. Preferiam ser apresentados, nas guerras justas, tão duros quanto seus avós francos, o que foi feito nas canções do “ciclo da cruzada” (como a de Antióquia).⁴³

⁴¹ LLULL, R. Doutrina para Crianças. (c. 1274 – 1276). Tradução: Ricardo da Costa. Corona d’Aragó: Série, Marfil, e-Editorial IVITRA Poliglota. Estudis, Edicions i Traduccions, 2010, p. 59.

⁴² A Retórica Antiga assume duas linhas de definição: a primeira entende a Retórica como arte de dizer bem, dizer da forma mais adequada possível independente do que seja dito e a segunda define a Retórica como a arte de persuadir um auditório fazendo uso de provas. Tudo que persuade pode ser considerado uma prova, e se pode persuadir de diferentes formas: convencendo, agradando, comovendo. Quaderna tenta convencer, agradar e comover o público dizendo da forma mais adequada possível ao equilibrar vários estilos. No caso, Llull está mais próximo de Quintiliano com a concepção de que a retórica é a *ars bene dicendi* (arte de dizer bem). Retórica Antiga é a que nasceu e se formou no seio da antiguidade grega e latina. No fim, ao que parece o discurso da cavalaria e de Quaderna acolhem as duas definições permitidas por essa Retórica.

⁴³ BARTHÉLEMY, D. A Cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII. Tradução: Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 21.

Um exemplo de cavaleiro que atingiu seu ápice foi Guilherme Marechal, cavaleiro francês que viveu entre os séculos XII e XIII e que combateu inúmeras vezes. Após casar-se com uma das mais ricas herdeiras da Inglaterra, acabou por receber o título de conde de Pembroke, tornando-se, posteriormente, regente de Ricardo III, rei da Inglaterra.

Dentro da cavalaria havia uma memória forjada com efeito legitimador, uma concepção mental, uma representação social apoiada num passado entendido como glorioso. A história era uma maneira de comprovar o merecimento de posições, ainda que escassa e fragmentada, muitas vezes inventada, passada de geração a geração em uma relação de sangue e pela oralidade e, depois, por registros literários ou poéticos.

Pode-se dizer que, devido a todo esse aparato, o orgulho em se tornar cavaleiro seria grande. O caráter exclusivista para seleção e todo o processo de aperfeiçoamento gerariam naqueles homens egos inflados e competição entre eles próprios na busca da fama e da glória, o que acabava gerando conflitos palacianos entre as famílias, intrigas por causa de inveja e histórias de vingança e traição que fazem parte desse cenário. Essas características estão presentes em quase todas as histórias de heróis vindas daquele tempo,⁴⁴ como o caso do próprio Guilherme Marechal, expulso da corte por ser acusado de dormir com a rainha.

Pode-se dizer que, apesar dos ensinamentos morais e dos códigos de comportamento rígidos, a prática e o cotidiano não correspondiam exatamente àquilo que era esperado ou prescrito. Como aponta Georges Duby:

Entre os escritos que nos chegaram, multiplicam-se aqueles redigidos para agradar aos nobres, para, ao mesmo tempo diverti-los e tranquilizá-los e educá-los. Essa literatura, evidentemente, não mostra a realidade dos comportamentos, mas o que se queria que eles fossem. Sustentava um sistema de valores, e esse sistema permanece fortemente marcado pela ideologia clerical: não ouvimos o que a aristocracia dizia para si própria, mas os discursos dirigidos a ela feitos pelos clérigos. Nesses discursos, cada um dos dois modelos antagonistas, o profano e o eclesiástico, exerce então sua pressão. Entretanto, segundo os gêneros literários, um vence o outro.⁴⁵

Observa-se com que é dito por Duby que a literatura tinha a intenção de “agradar” aos nobres. Dessa forma, a realidade era distorcida ao ser transportada para os textos que podiam ser vistos muito mais como uma “expectativa” do que como um reflexo do mundo cotidiano ou uma simples fantasia muito distante e inalcançável.

Mesmo que a cavalaria quando em seu auge se forjasse entre nobres, determinadas tensões internas não deixavam de existir, ou melhor, poderiam ser combustível para conflitos.

⁴⁴ LE GOFF, J. Heróis e maravilhas da Idade Média. 2ª ed. Tradução: Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes. 2011.

⁴⁵ DUBY, G. O cavaleiro, a mulher e o padre. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Editora Unesp, 2022, 263.

O fato de o cavaleiro descender de uma família ou supostamente de um herói tornaria determinado sujeito mais, alegadamente, especial que outros – ou era nisso que se acreditava.

Sobre isso Duby aponta que:

Todo mundo estava então persuadido de que essa qualidade superior se transmitia pelo sangue. Transmissão – e eis a função do casamento: assegurar convenientemente, “honestamente”, na honra, a relação, de uma geração a outra, dessa bravura, valor viril; propagar o sangue sem que sua qualidade se altere, evitando, como se dizia então, que ele degenera, que venha a perder suas qualidades genéticas.⁴⁶

Esse mesmo tipo de entendimento sobre direitos de sangue é uma das formas de visão que Quaderna aplica ao seu mundo, afirmando ser o verdadeiro herdeiro do trono e acusando os Bragança de serem usurpadores. Esse aspecto da história do personagem está diretamente vinculado ao massacre ocorrido na Pedra Bonita, onde as trocas de liderança eram chamadas “reinados”.

Ao descobrir seus parentescos com os supostos reis da Pedra Bonita, Quaderna se colocava em uma linhagem real direta, fato muito conveniente para suas ambições. Muitas das suas ações e o seu comportamento será pautado por uma crença semelhante a esse tipo de ideia que perpassava a cavalaria. Essa vinculação no campo discursivo com um passado remoto, ou um suposto passado, revela como certas heranças culturais são legadas, mesmo que inventadas ou imaginadas, como no caso de Quaderna, por exemplo, que faz um malabarismo retórico para se justificar

Um aspecto importante da Cavalaria que interessa muita a Quaderna é o seu caráter nobiliárquico. Segundo Le Goff, além do aspecto militar:

Agrega-se a ele, desde a origem, uma conotação social cada vez mais aristocrática. Na cavalaria não entra quem quer! Reis e príncipes distinguem com a sua autoridade essa confraria profissional, a que exigem controlar o acesso, filtrar a admissão. Sem dúvida, não se pode, como se fazia anteriormente, confundir a origem da nobreza e da cavalaria. Contudo é forçoso reconhecer, logo a nobreza controla e comanda a cavalaria, empresta-lhe sua ideologia a ponto de, a partir do fim do século XII, a cavalaria aparecer como expressão militar da nobreza, que a considera território particular e alicia seus membros. Desde então, um cavaleiro não é somente (e posteriormente, nem tanto!) um guerreiro a cavalo, mas um membro reconhecido da aristocracia. Cavalaria torna-se título nobiliário.⁴⁷

Essa mensagem é o símbolo de “nobreza galopante” que tem relevância para Quaderna. Ser cavaleiro, para ele, agregaria a sua figura o que ele acreditava ser: descendente de uma

⁴⁶ *Ibid.*, 2022, p. 50.

⁴⁷ LE GOFF, J e SCHMITT, J-C. Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006. p. 185.

nobreza usurpada e que, agora, por seus meios, ele tenta recuperar, o que se estende em sua ambição em fazer parte dos grandes escritores da literatura. Sua argumentação não é somente um apelo ao público pela sua inocência, mas uma maneira de ostentar qualificação suficiente para entrar para a “nobreza literária.”

Em suma, sobre a cavalaria e sobre os cavaleiros é interessante ver que nem mesmo na ciência histórica existe unanimidade a respeito do assunto. De qualquer forma, ela nos ajuda a entender como a imagem que temos foi construída e consolidada no campo da elocução e firmada em nosso imaginário. Antes de chegar a ser enxergada da maneira que a entendemos hoje, a cavalaria viveu inúmeras fases, nos tempos em que teve origem, desenvolveu-se e se estabilizou.

De guerreiros livres, mercenários comuns, os cavaleiros passaram a atuar como protetores e devotos fiéis da fé católica. Por fim, tornam-se parte das cortes e das elites reais que compunham a Europa ocidental medieval cristã ou, nas palavras de Le Goff, “a cavalaria foi a expressão mais característica do feudalismo. [...], ela combinou seu caráter aristocrático com o ritualismo religioso e as instituições monárquicas de modo definitivo e com bastante facilidade”.⁴⁸

Por fim, o mais interessante é que, de todas essas definições, nenhuma contradiz a precisão descritiva de Tia Filipa em que cavaleiro “é um homem que tem um cavalo e monta nele, para brigar de faca com os outros e se casar com a filha do Rei”.⁴⁹

2.2 Cavalaria Aqui e Acolá, Cavaleiro em Todo Canto

O Cavaleiro e a Cavalaria, do ponto de vista literário, não estão restritos a nenhum tempo, lugar ou contexto específicos. Certamente que a sua presença na literatura e no imaginário Medieval da Europa, principalmente entre os séculos XII e XIV, teve grande responsabilidade em consolidar esse tipo de personagem, mas, elementos semelhantes já estavam presentes em textos muito anteriores. Tais elementos continuaram sendo usados como pontos de identificação para os mais diferentes públicos até os dias de hoje, sofrendo infinitas mutações e, ao mesmo tempo, sempre remetendo a uma figura modelar básica, comum.

⁴⁸ LE GOFF, J. Heróis e maravilhas da Idade Média. 2ª ed. Tradução: Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes. 2011, p. 93.

⁴⁹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 93.

O cavaleiro é uma espécie de personagem envolvido em algum tipo de conflito ou dilema, pode agir sozinho ou em conjunto, é corajoso, honrado e aventureiro, mas está sempre sob o manto de algum tipo de código de comportamento, normalmente cumpre ordens, sejam elas de outros homens ou pode acreditar estar sob orientação metafísica. É um combatente e, em determinados momentos, pode ser fiel e dedicado a uma dama, muitas vezes perito na arte da batalha montada ou em combate corpo a corpo e, claro, deve estar sempre acompanhado de um animal fiel que o auxilie em suas investidas, um cavalo, e, no fim das contas, se torna o ideal de herói que domina o Medievo.

Antes de atingir esse destaque durante a medievalidade, dos mais variados exemplos de cavaleiros ou cavalaria presentes na literatura, é possível fazer referência a uma comédia de Aristófanes, *Ἰππῆς* ou *Hippeís* (Cavaleiros). Na peça, os escravos Demóstenes e Nícias, aliados ao coro de Cavaleiros, elaboram um plano para derrubar o escravo Paflagônio que tinha a função de intendente do Povo e que, por meio de bajulações, mentiras e intrigas governava indiretamente a casa onde moravam os dois escravos que o detestavam.

Um salsicheiro com mais recursos que Paflagônio é recrutado e usado pelos dois escravos insatisfeitos durante a intriga. Paflagônio é uma referência ao político populista Cleon e o coro, nessa peça, é composto por um grupo de cavaleiros introduzido com as seguintes palavras de Demóstenes:⁵⁰

Tens os cavaleiros, um milhar de valentes que o detestam, e que hão-de vir em teu socorro. Depois, há também os cidadãos honestos, a gente fixe, e, no meio do público, sempre há-de haver alguém com dois dedos de testa; além deles, estou cá eu, e o deus, que se há-de pôr do nosso lado. Não tenhas medo, que o tipo não está nada parecido. É tal o cagaço, que não houve um único fabricante que lhe quisesse fazer a máscara. Mesmo assim, vai ser reconhecido. O público é de olho.⁵¹

O que chama atenção nesse fragmento é que a valentia e o cavaleiro já aparecem associados em uma peça ateniense de 424 a. C e já estavam metidos em política por serem considerados uma classe importante, poderosa e influente. Faz sentido que os cavaleiros fossem envolvidos nessa confusão porque os integrantes eram recrutados entre os membros de famílias aristocráticas e porque Cleon, além de belicoso, foi um protagonista da Guerra do Peloponeso.

⁵⁰ Demóstenes, nesse caso, faz referência ao general ateniense, e não deve ser confundido com o famoso orador de mesmo nome. Ambos são figuras históricas diferentes, na peça, é o general Demóstenes que é creditado pela vitória e a tomada do porto de Pílos. A contribuição de Demóstenes para o sucesso em Pílos foi significativa, e ele é frequentemente mencionado em relação a essa campanha específica durante a Guerra do Peloponeso, apesar de comumente o sucesso da manobra militar ser atribuído a Cléon., e Aristófanes faz questão de destacar esse aspecto da história na peça.

⁵¹ ARISTÓFANES. Os Cavaleiros. Tradução: Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 48.

Na Grécia Antiga, *Ἴππεῖς* (cavalaria grega)⁵² constituía a segunda classe social mais alta dentro da Cidade Estado ateniense e era basicamente formada pelos homens que tinham as condições de comprar e manter um cavalo de guerra para se colocar a serviço da *pólis*. Com essas características, pode ser descrita como uma classe semelhante à ordem equestre romana e aos cavaleiros medievais.

Para se somar aos exemplos vindos dos gregos, na peça de Eurípedes *As bacantes*, Penteu diz:

Aproxima-se como um incêndio devastador, essa báquica ameaça. Somos desgraçados aos olhos de Hélade. Não pode haver demora. Ide às portas Eletrantes; ordenai a todos os hoplitas e todos os cavaleiros dos corcéis ligeiros que se ponham em forma, a todos aqueles que carregam broquéis e a todos aqueles cujas mãos manejam o arco.⁵³

Nesse episódio trágico, os cavaleiros não têm protagonismo nenhum e muito menos tiveram alguma relevância que pudesse evitar o desmembramento e a morte violenta de Penteu, mas eles estavam ali. Aliás, não seria interessante ver uma bacante em seu transe delirante manejando um tirso em uma luta contra um Cavaleiro medieval? Quais seriam as falas do Cavaleiro?

O cavaleiro, na literatura, assumiu tantas formas que “deixou de existir” dentro da escrita de Ítalo Calvino. Agilulfo, com toda a sua personalidade cartesiana, só existe como uma armadura oca. Ele é apresentado em *O cavaleiro inexistente* na seguinte passagem:

– Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?
A voz saiu límpida da barbeta.
– Porque não existo, sire.
– Faltava esta! – exclamou o imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.
Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.
– Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?
– Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!⁵⁴

Agilulfo, de Ítalo Calvino, mostra a capacidade desse modelo de personagem em se moldar, ainda que sua única massa seja a sua personalidade, parece ser uma brincadeira com o

⁵² Hippeis (em grego clássico: ἵππεῖς; plural ἵππεύς, hippeus) é um termo para cavalaria grega. Na sociedade ateniense era uma classe formada por homens com habilidade e condições para manter um cavalo de guerra a serviço de Atenas.

⁵³ EURÍPEDES. *Medeia, As Bacantes e as Troianas*. 2 ed. Trad.: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021, p. 90.

⁵⁴ CALVINO, I. *Os Nossos Antepassados*. In: _____. *O Cavaleiro Inexistente*. Tradução: Nilson Moulin. Companhia de Bolso, 2014, p. 256.

fato de ele nem mesmo precisa existir para estar presente. A imaginação do leitor é capaz preencher todo o vazio dentro da armadura ecoante de Agilulfo.

Não é incomum a palavra “cavaleiro” aparecer em textos que não são medievais. Por exemplo em *Zeuxis e Antíoco*, de Luciano de Samósata, eles também são apresentados a ponto de se lançarem em algum tipo de conflito:

Na frente postavam-se guerreiros com armaduras de bronze, em profundidade havia vinte e quatro fileiras de hoplitas, de cada lado vinte mil cavaleiros e a partir do meio estavam a ponto de lançarem-se oitenta carros de citas e duas vezes esse número de bigas –, vendo tudo isso Antíoco tinha uma expectativa muito ruim, já que os inimigos pareciam impossíveis de enfrentar.⁵⁵

Bem distante da Grécia, tem-se a oportunidade de observar cavaleiros nos sonhos e visões delirantes de Kuranés, personagem de H. P. Lovecraft e protagonista do conto *Celephaïs*. Depois de encontrar, perder e tentar reencontrar desesperadamente a mítica cidade de Celephaïs em seus sonhos, Kuranés, em um breve momento de sobriedade sem suas drogas, enquanto vagava pelas ruas, é abordado e acompanhado por um cortejo de cavaleiros:

Belos cavaleiros montados em cavalos ruanos, estavam cobertos por armaduras brilhantes e tabardos auríferos com curiosos brasões [...], deram a Kuranés um cavalo e posicionaram-no na frente da comitiva, depois seguiram cavalgando majestosamente pelos declives de Surrey e adiante, até a região onde Kuranés e seus ancestrais nasceram.⁵⁶

Mais recentemente, houve uma manifestação de como a cavalaria tem uma presença sólida no imaginário geral e no senso comum e como essa presença continua sendo aproveitada em construções literárias. Doug Stanton, autor conhecido por sua pesquisa detalhista e narrativa que desperta o interesse dos leitores que apreciam eventos históricos e militares, no livro *Horse Soldiers: The Extraordinary Story of a Band of US Soldiers Who Rode to Victory in Afghanistan*, (traduzido no Brasil para *12 Heróis: as forças especiais que fizeram história*), baseado em uma operação do exército americano no Afeganistão em resposta ao 11 de setembro de 2001, existe um relato contando como os primeiros soldados americanos que chegaram no território do Afeganistão tiveram que usar cavalos para se locomoverem pelo terreno difícil e montanhoso do país. Eventualmente, em um confronto, eles batalharam montados em cavalos, como se pode ver na passagem a seguir:

Enquanto os cavaleiros avançavam, muitos talibãs se levantaram, olharam para trás, depois para os cavaleiros, jogaram suas armas no chão e começaram a correr, suas túnicas pretas esvoaçando. Os homens escorregavam nas pedras

⁵⁵ LUCIANO, de S. Biografia Literária/Luciano de Samósata; Jacyntho Lins Brandão (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 58.

⁵⁶ LOVECRAFT, H. P. Medo Clássico 2: H. P. Lovecraft. Trad.: Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021, p. 83

com seus sapatos velhos. Caíam e se levantavam rapidamente enquanto os cavaleiros urravam atrás deles. Os cavaleiros se inclinavam sobre as selas para alcançá-los e espancá-los com seus fuzis, e desciam dos cavalos para matá-los com suas facas. Ou atiravam contra as costas dos talibãs, que jogavam os braços para o alto, os turbantes se desenrolando enquanto caíam de cara na terra dura e alaranjada.⁵⁷

É possível dizer que essa passagem inteira poderia ser colocada em qualquer romance de cavalaria apenas substituindo algumas palavras. O trecho supracitado “os cavaleiros se inclinavam sobre as selas para alcançá-los e espancá-los com seus fuzis” cria familiaridade tão próxima de novelas de cavalaria medievais que é só substituir “fuzis” por “manguais”, além de ser similar a uma cena de cavaleiros cristãos avançando sobre seus inimigos mouros que fogem assustados em debandada. Sem contar que, mais uma vez, Tia Filipa acerta ao dizer que cavaleiros gostam de brigar de faca e não se tem como negar que “terra dura e alaranjada” lembra muito as terras do sertão.

Os direitos do livro de Stanton foram vendidos para a produção de um filme baseado nessa história chamado *12 Heróis* que se encontra disponível em plataforma de *streaming*. Em uma das cenas de combate, os soldados americanos juntos com seus aliados locais avançam montados em cavalos sobre os inimigos ao mesmo tempo que respondem ao fogo arremetendo e disparando com seus fuzis.

Em homenagem aos soldados que participaram do episódio foi construído um monumento de nome *America's Response Monument* localizado em frente ao Parque da Liberdade, no Museu e Memorial Nacional do 11 de Setembro, na cidade de Nova York. O monumento, conhecido também como *De Oppresso Liber*, é uma estátua feita de bronze em escala 1,5 e retrata um soldado montado a cavalo, trajando vestes militares e equipamentos modernos e carregando consigo um fuzil preso nas costas.

De qualquer forma, não se pode ignorar a vasta presença da cavalaria na literatura ou em outras manifestações culturais, mas isso aconteceu, principalmente, a partir das canções de gesta que acolheram e criaram o seu próprio épico, diferente do grego Clássico, o épico Medieval.

Foi a partir desse momento que começaram a se popularizar e proliferar nomes como os de Arthur, Amadis e Carlos Magno. Nomes imortalizados que reverberariam mundo a fora, que apareceriam aqui e acolá, referidos e reescritos por uma multiplicidade de autores e que, eventualmente, chegaram a compor a mítica do Sertão brasileiro.

⁵⁷ STANTON, D. *12 Heróis: as forças especiais que fizeram história*. 1 ed. Trad.: Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018, p. 191.

A respeito dos primórdios da épica Medieval *A Canção de Rolando*, dos francos, *El Cantar de Mio Cid*, dos visigodos e *a Canção dos Nibelungos*, dos burgúndios, são os poemas épicos desse período, produzidos por autores anônimos, de narrativas medievais mais antigas que se tem registro. Os três textos foram escritos por volta século XII: o primeiro em francês antigo; o segundo escrito em castelhano, e é a única canção de gesta em língua castelhana que foi quase integralmente preservada até os dias atuais; o último foi escrito em alto alemão médio. São poemas épicos que narram as façanhas dos heróis que viveram em um passado próximo ou distante em relação ao tempo em que foram escritos e apreciados.

As canções de gesta são longos poemas épicos que eram cantados diante de um auditório, acompanhado por uma melodia simples executada em instrumentos de corda semelhantes a violas. Os jograis, artistas nômades, difundiam essas canções em suas viagens quando entravam em locais onde houvesse algum tipo de público ou aglomeração de pessoas, como castelos, feiras, aldeias ou mesmo nas estradas, em encontros com peregrinações.

A oralidade era um traço que marcava essas apresentações que seguiam fórmulas e repetições ou improvisos. A respeito desses personagens Le Goff diz o seguinte:

Edmond Faral considera-o como o sucessor dos mímicos da Antiguidade. Surpreendo-me sobretudo por seus estreitos laços com a nova sociedade feudal que se instaura do século X ao XII. Em compensação, uma coisa é certa: ele absorve uma parte dos animadores pagãos, principalmente dos bardos das sociedades célticas. O jogral é um animador itinerante que vai fazer seus malabarismos nos lugares onde eles são admirados e remunerados, ou seja, essencialmente nos castelos senhoriais. Trata-se de um animador que faz de tudo. Ele recita versos e conta histórias. É o malabarista “da boca”, mas não o autor desses textos, que são produzidos pelos menestréis e trovadores. Ele é apenas o executante.⁵⁸

Como algo que trata do passado, a definição de trovador também recai em contradições ou imprecisões. Segundo Barros:

Em um sentido mais amplo, pode-se chamar de “trovadores” a todos os poetas cantores que percorriam a Europa nos tempos medievais, levando sua poesia e o seu modo de vida a ambientes tão diversificados como a praça pública, as universidades ou as cortes principescas e aristocráticas. Nessa acepção mais ampla, a designação “trovador” termina por abarcar realidades tão diferentes como a dos *skops* anglo-saxônicos desde o século IV, a dos escaldos islandeses e noruegueses a partir do século X, a dos jograis um pouco mais por toda Idade Média. E, mesmo tomando mais especificamente um desses tipos, por vezes recaímos em novas designações que são igualmente ambíguas. A designação “jogral, por exemplo, é uma das mais vagas – já que por vezes se refere não apenas ao músico-poeta, mas também ao artista saltimbanco, ao histrião, ao

⁵⁸ LE GOFF, J. Heróis e maravilhas da Idade Média. 2 ed. Tradução: Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes. 2011, p. 128.

malabarista, e tantos outros profissionais do espetáculo que percorriam o mundo medieval oferecendo sua arte e seus serviços.⁵⁹

Percebe-se, então, a variedade de artistas que poderiam se aproximar da definição de trovador. Uma prática específica importante era o empenho de alguns desses trovadores em se dedicarem à poesia sagrada, que produziam cantos de enaltecimento da Virgem Maria e outros que se afastavam da sacralidade, como os *goliardos* que, desde o século IX, difundiam canções de enaltecimento à vida mundana e sátiras contra elementos da sociedade que desprezavam. Essas práticas de elogio e vitupério fazem parte do gênero epidítico da retórica.

Pode ser dito que as canções de gesta e a epopeia têm várias características em comum, entre elas, por exemplo, em ambas são aplicados os moldes em verso do gênero épico e funcionam como que textos fundadores das literaturas pertencentes às suas épocas ao criarem identificação coletiva. Diferem nas visões de mundo aplicadas e exploradas nos textos e na forma como são estruturados, já que a Epopeia está associada à Antiguidade e ao período do Renascimento e a Canção de Gesta associada à Idade Média.

Na Epopeia se refletia uma sociedade pagã da qual participavam personagens de certa forma livres, mas, ao mesmo tempo, seus heróis estavam agrilhoados a um destino inexorável, sob o domínio e a intervenção dos deuses que possuíam personalidades humanas, muitas vezes, as mais vulgares. Os heróis da gesta medieval, por seu turno, eram sujeitados à configuração do mundo cristianizado, o que os colocava como dominados por Deus ou seus representantes diretos, os reis.

Em relação à estrutura, a epopeia é bastante extensa, dessa forma, as histórias poderiam ser divididas em vários episódios, o que permitia que a narrativa fizesse idas e vindas em intercalações de assuntos e acontecimentos importantes que poderiam ir desde a relação amorosa entre os personagens a uma aventura vivida em uma terra distante.

As canções de gesta são mais curtas e os acontecimentos se distribuem em um número reduzido de versos em comparação à Epopeia, por isso, a história se distribui ao redor de um único grande acontecimento. O foco maior dos heróis da gesta está em salvar a sua própria alma buscando os céus e, principalmente, em não se sujeitar, de forma alguma, à menor desonra e à humilhação da derrota, tipo de coisa que, por exemplo, alimentou um debate entre Rolando e Oliveiros, personagens da *Canção de Rolando*, sobre se deveriam tocar ou não o olifante, acionando, assim, o socorro de Carlos Magno, frente a uma possível derrota para o exército de infiéis em uma das batalhas em que participaram, o que pode ser observado na passagem:

⁵⁹ BARROS, J. D. Os Trovadores Medievais e o Amor Cortês – Reflexões Historiográficas. ALETRIA, Rio de Janeiro, n. 1, p. 01-15, maio/abril 2008. p. 2.

“companheiro Rolando, tocai o olifante. Carlos ouvirá e mandará o exército voltar; o rei e seus barões virão nos socorrer.” Rolando responde: “Não agrada ao Senhor Deus que por minha falta meus parentes sejam censurados e que a Doce França caia na humilhação”.⁶⁰

Ambos usam como recurso o maravilhoso, de inspiração pagã na epopeia, e de inspiração cristã na gesta. Mas, vale destacar que isso não representa uma realidade uniforme para todas as canções e as contradições podem aparecer das mais diferentes maneiras.

A narrativa da *Canção de Rolando* desenvolve-se em torno dos acontecimentos históricos de uma batalha ocorrida em Roncesvales, no ano de 778. A narrativa, cheia de façanhas dos Pares de França, tem como personagens os exércitos e os cavaleiros de Carlos Magno e os seus inimigos sarracenos considerados infieis. Interessante notar que o que ocorre, na verdade, é uma transposição da Cavalaria. Se levado em consideração o ponto de vista historiográfico, no qual a cavalaria surge após o ano mil, não seria possível que houvesse cavaleiros no século VIII.

Há uma característica interessante nessas canções anotada por Barthélemy que deve ser considerada: elas, ao serem recitadas ou cantadas, ganhavam a flexibilidade da oralidade, usada como um recurso para os artistas que manipulavam a narrativa de forma que poderiam manter desperto o interesse dos públicos. O autor aponta que as canções de gesta:

Não constroem personagens bem individualizados, dotados de um caráter específico, nem mesmo intrigas absolutamente coerentes. Elas criam, sobretudo, situações cativantes e pungentes. Elas não são puras tradições orais, mas vêm de um estilo *formulario* que tira parte de seus recursos da oralidade para produzir efeitos planejados. Mas a oralidade dissocia umas das outras as estrofes (*laissez*) que o menestrel declama de um só fôlego e que não se encadeiam diretamente. A cada vez, ou quase, o discurso e a ação são retomados ou em outro lugar ou retomam segmentos anteriores. Foi possível estabelecer assim admiráveis efeitos de ressaca, que certamente suscitavam uma viva emoção. Da mesma forma se tornava possível remanejar a intriga e a argumentação, que deviam captar o interesse.⁶¹

É possível imaginar o público na expectativa dos acontecimentos enquanto os menestréis e jograis faziam suas apresentações cuidando para que continuassem sendo o centro das atenções.

No final do século XV, surgem as novelas ou romances de cavalaria com fortes marcas do simbolismo cristão, ao mesmo tempo que idealizavam a mulher e sacralizavam o amor romântico.

⁶⁰ A CANÇÃO DE ROLANDO. Tradução: Lígia Vassallo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

⁶¹ BARTHÉLEMY, D. A Cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII. Trad.: Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 466.

A noção de autoria como é enxergada hoje não se aplica ao Medieval, o que, de certa forma, permitiu que o universo comum que tratava de heróis fosse expandido por vários autores que buscavam trabalhar com os mesmos materiais disponíveis, permitindo que essas histórias continuassem circulando indefinidamente.

Os romances de cavalaria foram uma marca importante do entretenimento e penetraram tanto na cultura que deixaram registros profundos no imaginário dos povos. As aventuras dos cavaleiros andantes, as jornadas dos heróis destemidos e honrosos em busca de salvar suas donzelas dos perigosos dragões, vide a história do Grande Bernardo del Carpio,⁶² fizeram parte da composição dessas obras. Bem como nas canções, não havia grande aprofundamento dos personagens e as histórias davam mais importância os fatos e eventos narrados.

Assim, foram criadas grandes coleções de obras que se conectavam pelas temáticas e pelos personagens que participavam das histórias. Surgiram os Ciclos ou Matérias que orbitam em torno desses personagens ou temas e cujos principais são: a Matéria de Roma, que são textos que tratam dos Troianos, de Eneias e de Alexandre Magno; a Matéria da Bretanha, que têm como assunto, principalmente, as histórias do Rei Artur, dos Cavaleiros da Távola Redonda e a busca pelo Santo Graal; e Matéria da França, que trata, principalmente, de Carlos Magno, seus Doze Pares e das guerras contra os infiéis.

E sob a ótica da retórica? Nesse ponto, pode-se questionar: o que poderia explicar a grande presença de personagens que são semelhantes a integrantes da cavalaria e aos cavaleiros na literatura de uma forma geral? Um caminho para se chegar a uma resposta está nos estudos de E. R. Curtius a respeito da literatura europeia e da Idade Média latina.

Em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, Curtius sugere que a porta para se estudar literatura deve, necessariamente, passar por uma ciência da literatura apoiada na filologia e na história. O autor afasta a ideia do exagero de subdivisões com intenções de facilitar a didática, comumente praticadas no ensino de literatura nas escolas e universidades, e defende que a literatura europeia deve ser enxergada como uma “unidade de sentido, que escapa a vista quando se subdivide”.⁶³ Curtius ainda afirma que, para a literatura:

Todo o passado é presente ou pode vir a ser. Com uma nova tradução Homero nos é novamente apresentado, e o Homero de Rudolf Alexander Schröder

⁶² No cap. XII (*como Angélica foi por encanto arrebatada em hum carro de fogo; e depois achada, foi livre por Bernardo de hum dragão, que a queria tragar*) da *História de Carlos Magno* é que Bernardo del Carpio realiza essa façanha.

⁶³ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 45

difere do de Voss. Posso valer-me de Homero e de Platão a qualquer instante; “tenho-os” à mão e possuo-os por inteiro.⁶⁴

Em outro momento, o autor aponta outro fator importante:

Não vemos a Europa em sentido espacial, mas em sentido histórico. A “europeização do panorama histórico”, que hoje se reclama, deve também aplicar-se à literatura. Se a Europa é o produto de dois complexos culturais, o antigo-mediterrâneo e o moderno-ocidental, o mesmo se pode dizer de sua literatura, que só se compreenderá como um todo se se abarcarem com uma visão seus dois elementos.⁶⁵

A forma como o Curtius entende que a literatura deve ser abordada é o que permite uma investigação como a presente. E o avanço dos seus estudos passa, necessariamente, pelas ferramentas da retórica que, na Antiguidade, segundo ele, tinha a seguinte definição:

Retórica quer dizer “a arte de falar”; designar, pois, segundo sua significação fundamental, o método de construir o discurso artisticamente. Desse germe desenvolvem-se, com o correr dos tempos, uma ciência, uma arte, um ideal de vida e até uma coluna básica da cultura antiga. De formas diversas, durante nove séculos, a retórica venceu a vida espiritual dos gregos e romanos. Sua origem ressalta aos olhos. Lugar: a Ática; tempo: depois das guerras persas.⁶⁶

Dessa descrição destaca-se que o significado fundamental da retórica é o método de construir o discurso artisticamente. Ou seja, uma arte que segue um método que tem como um dos fundamentos o uso preciso das palavras. Outro ponto que contribui com essa abordagem destaca-se quando Curtius escreve que o:

“Presente intemporal”, essencialmente peculiar às Letras, mostra que a literatura do passado pode continuar atuante na do presente. Tal o caso de Homero em Virgílio, de Virgílio em Dante, de Plutarco e Sêneca em Shakespeare, de Shakespeare em *Götz von Berlichingen* de Goethe, de Eurípedes na *Ifigênia* de Racine e de Goethe. Ou, em nosso tempo: *As Mil e Uma noites* e Calderón em Hofmannsthal; a *Odisseia* em Joyce; Ésquilo, Petrónio, Dante, Tristan Corbière e a mística espanhola em T.S. Eliot. Há aqui uma inesgotável abundância de possíveis inter-relações.⁶⁷

Esse caráter de “presente intemporal” é fundamental, pois, assim, é possível vincular uma obra da literatura sertaneja brasileira às suas raízes profundas. As inter-relações são de fato inesgotáveis e a ideia é de que elas superam os limites do Atlântico e se consolidam em solo americano. E, como é notável na obra de Suassuna, o passado é, de forma escancarada, atuante

⁶⁴ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 45

⁶⁵ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 40.

⁶⁶ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 101.

⁶⁷ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 46

no presente, de forma que se vê Homero, Plauto, Cervantes, Shakespeare e assim por diante, na *Pedra do Reino*.

Segundo Curtius outros elementos perenes da retórica são os *topoi* que, afirma ele:

Servem também os *topoi*, originariamente, para a elaboração de discursos. São, como diz Quintiliano (V, 10, 20), “sedes do argumento” (*argumentorum sedes*), e atendem, pois, a um fim prático. Vimos, porém, que, com a queda das cidades-Estados gregas e da República romana, os dois gêneros de discursos mais importantes, o oficial e o forense, desapareceram da realidade política e refugiaram-se nas escolas de retórica. O discurso panegírico transformou-se numa técnica do louvor, aplicável a qualquer assunto. A poesia também impregnou-se de espírito retórico. A retórica perdeu, destarte, seu sentido primordial, sua razão de ser. Por outro lado, penetrou em todos os gêneros literários. Seu sistema, engenhosamente edificado, tornou-se o denominador comum, a teoria e o acervo das formas na literatura. Eis o fato mais rico em consequências de toda a história da antiga retórica. Assumem, assim, os *topoi* uma nova função: transformam-se em clichês de emprego universal da literatura e espalham-se por todos os terrenos da vida literária. No fim da Antiguidade, nos métodos, produto de um novo sistema da vida.⁶⁸

O autor mostra que um certo tipo de engenharia passa a ser um elemento comum para a construção literária universal tendo a retórica por trás e os *topoi*, elementos quase sempre retóricos, se tornam parâmetros que passam a compor o universo literário como um conjunto de clichês, elementos comuns, próximos e identificáveis. Da retórica partem todos os gêneros literários!

Curtius continua fornecendo elementos que favorecem esse ponto de vista quando argumenta que:

Como a literatura europeia só pode ser vista como conjunto, só historicamente é possível proceder a seu estudo, e não sob forma de história da literatura! Uma história narrativa e enumerativa apenas proporciona um conhecimento livresco dos fatos. Conserva a matéria em sua forma casual. A consideração histórica deve, porém, esclarecê-la e penetrá-la. Deve também criar métodos analíticos, isto é, que “dissolvam” a matéria (como as reações químicas) e desvendem suas estruturas. O ponto de vista para esse fim só pode ser obtido pelo exame comparativo das literaturas, isto é, empiricamente. Só uma ciência da literatura, apoiada na filologia e na história, pode realizar a tarefa.⁶⁹

Caso se questione “como é possível encaixar Suassuna sob essa ótica de Curtius que olha especificamente para a literatura europeia”, basta apresentar as palavras do próprio Suassuna quando ele diz que:

Assim quero declarar que, em literatura, simpatizo com a corrente “anacrônica” e antipatizo com a “progressista”. E esclareço que tomei as duas imagens – a de T.S. Eliot e a de Virgílio – como ponto de partida para olhar o

⁶⁸ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 109.

⁶⁹ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 47.

mundo de César Leal porque a mim esse mundo aparece como bifronte, partindo de uma temática e de formas modernas, para mergulhar, aos poucos, na corrente da tradição, que ao contrário do que pensam, não é anacrônica, mas eterna.⁷⁰

O autor não só se coloca como simpatizante de uma corrente anacrônica, como é chamada por ele, como ele mesmo buscava em suas análises aplicar perspectivas e pontos de vista tradicionais, anacrônicos e da corrente da tradição, recorrendo a Virgílio para comentar a obra de César Leal. Em outro momento, ao comentar sobre as obras da xilogravura popular nordestina, Suassuna evidencia ainda mais sobre as suas influências na literatura:

Para mim, porém, o mais importante de tudo era que a xilogravura popular nordestina me encantava tanto quanto aquelas artes românicas e pré-renascentistas a que me referi. Tanto ou mais ainda. Entende-se de uma vez por todas que quando falo nessas coisas não é pregando uma impossível e ridícula cruzada no sentido de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira do povo. Isto é, repetia-se, agora, com a Gravura, o mesmo fato que já acontecera comigo em relação ao Teatro e à Literatura: meu encanto pelo teatro de Aristófanes, de Sófocles, de Plauto, de Shakespeare, de Goldini, de Calderón, de Gil Vicente, ou pela novela picaresca, pela de cavalaria, pela de Cervantes e de Boccaccio vinha, mais, era do fato de reencontrar em tudo isso um espírito correspondente ao do Sertão, do Nordeste e do Brasil, o espírito do romanceiro e dos espetáculos populares nordestinos; as mesmas lutas sangrentas; o épico; as vinditas familiares; os casos de crime, de amor e de ciúme; as fomes das grandes secas e epidemias, com seus cortejos de miséria, sofrimento e morte; as lendas; a crítica social; as burlas; o ódio; o riso violento e desmedido – tudo isso alçado, porém, às alturas do poético, do trágico e do cômico, pela força arrebatadora e transfiguradora do mítico.⁷¹

Dito isso, quando se busca entender o romance de Suassuna de forma justa, deve-se trilhar um caminho que vem desde a sua formação. E, na verdade, o autor se esforça para mostrar esse caminho fazendo questão de destacar as suas influências. Uma dessas influências, uma parte da sua “matéria”, é o seu diálogo com uma grande quantidade de obras e autores, que saem de muitas partes do orbe, os quais o autor enxerga identificação com o seu contexto pessoal. E o uso dos *topoi* é uma das formas mais proeminentes desse diálogo, pois são ferramentas perenes e universais. Entende-se também que se o autor renega a prática de “medievalizar” ou “europeizar” algum aspecto da cultura brasileira, o que o colocaria em contradição com a proposta de Curtius para o estudo de literatura, ele fala da cultura do “povo”. Suassuna entedia bem sobre o caráter erudito e elitista de recortes culturais e suas origens remotas e repudiava distorções em nossa cultura (como a implementação de aspectos da cultura

⁷⁰ SUASSUNA, A; NELTON Jr. C. (org). Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 38.

⁷¹ SUASSUNA, A; NELTON Jr. C. (org). Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 215.

norte americana, por exemplo), principalmente na cultura popular nordestina que a afastasse de suas verdadeiras origens.

Mas os *topoi* podem não ser uma ferramenta muito conhecida e é necessário que se busque compreendê-la melhor, para tanto, é necessário mais aprofundamento na definição dos *topoi* e como sua aplicação deve ser feita. Ainda segundo Curtius:

No antigo sistema da retórica, a tópica é o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral. Todo escritor, deve por exemplo, tentar conciliar o leitor. Para tanto, recomendava-se, até a revolução literária do século XVIII, uma atitude modesta. Ao autor competia conduzir o leitor a seu tema. Para a introdução (*exordium*) havia, pois, uma tópica especial; igualmente para a conclusão. As fórmulas de modéstia, as de introdução e conclusão são obrigatórias em qualquer obra. Restringe-se o uso de outros *topoi* a determinados gêneros do discurso: no forense ou no epidítico.⁷²

Dessa definição se extrai facilmente a tópica da falsa modéstia do *Romance da Pedra do Reino*. Curtius define que:

Na introdução, o orador deve conquistar a benevolência, a atenção e a docilidade de seus ouvintes. Como conseguiu-lo? Em primeiro lugar, com um exórdio modesto. Convém acentuar-se essa modéstia, o que a torna afetada. Segundo Cícero (*De inv.*, I, 16, 22), é conveniente que o orador manifeste submissão e humildade (*prece et obsecratione humili ac supplici utemur*). Observe-se que aqui humildade é termo pré-cristão. A referência do orador a suas deficiências (*excusatio propter infirmitatem*), sua falta de preparo (*si nos infermos, imparatos [...] dixerimus*; Quintiliano, IV, 1, 8) procede do discurso forense, em que forçoso é “captar” a benevolência dos juízes. Muito cedo, porém, ela passa a outros gêneros.⁷³

No “Folheto I”, dentro da introdução que Quaderna faz para apresentar sua situação, ele se coloca em uma posição baixa em uma tentativa de atingir os corações do público. Ele desloca seu discurso para a fórmula de modéstia ou falsa modéstia quando afirma que “devo finalmente esclarecer que, infeliz e desgraçado como estou agora”⁷⁴ e

“é por isso também que, do fundo do cárcere onde estou trancafiado neste nosso ano de 1938 – faminto, esfarrapado, sujo, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos aos 41 anos de idade – dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção”⁷⁵.

⁷² CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 119.

⁷³ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 124.

⁷⁴ SUASSUNA, A. *O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 37.

⁷⁵ SUASSUNA, A. *O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 38.

Ao se descrever assim, Quaderna busca conquistar a benevolência e a docilidade do público. É falso modesto principalmente quando se coloca em posição de injustiçado e quer que quem o dê atenção o veja submetido nessa situação por causa da sua suposta descendência real como quem na verdade pensa “eu acabei preso, apesar de quem eu sou”.

No primeiro parágrafo do segundo folheto ele se chama de modesto:

Há três anos passados, na Véspera de Pentecostes, dia 1º de Junho de 1935, pela estrada que nos liga à Vila de Estaca-Zero, vinha se aproximando de Taperoá uma cavalgada que iria mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar, incluindo-se entre estas o modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo- Acadêmico e Poeta-Escrivão que lhes fala neste momento.⁷⁶

Mas os *topoi* vão além de um exórdio modesto com a intenção de captar a atenção do público. Outros exemplos são “trago coisas inéditas”, “repúdio de matéria épica repisada”, o *tópos* da “dedicatória”, o *tópos* “a posse do saber obriga a comunicá-lo a outrem”, “deve-se evitar a preguiça” e outras são fórmulas comuns na literatura para se iniciar uma história.

As fórmulas de conclusão, as tópicas do Remate, também são comuns e sua função era resumir o ponto principal e dirigir depois um apelo aos sentimentos dos ouvintes, isto é, movê-los à revolta ou à compaixão. Esses *topoi* tratam da razão para terminar um discurso e o autor poderia alegar fadiga, desejo de “poder ter repouso” ou poderia dizer que “convém acabar, porque anoitece”. Esses aspectos são verificáveis no último folheto da *Pedra do Reino*:

Como Vossas Excelências podem ver pelo tom das minhas palavras finais, nobres Senhores e belas Damas de peitos macios, eu chegara ao fim do meu depoimento. Falara durante quatro horas seguidas. O Corregedor notou isso de repente e, vendo que a noite tinha caído, sentiu-se com o direito de ficar cansado. Estirou-se, torceu os braços, bocejou, sorriu, pediu desculpas a Margarida e disse:

– Muito bem, a noite já começou! Já está escuro e é melhor ficarmos por aqui!
– É verdade, Excelência! – concordei. – Além do mais, creio que já falei o suficiente para demonstrar minha inocência, de modo que peço ao senhor que me libere de outras sessões de depoimento, principalmente tendo em vista o meu estado de saúde que, como o senhor viu, não é dos melhores.⁷⁷

Ao destacar seu estado de saúde, Quaderna está tentando acessar a compaixão do Corregedor. Outro motivo para encerrar o depoimento é que a “noite já tinha caído” e o Corregedor sentiu-se no direito de ficar “cansado”. Tanto o depoimento quanto a obra de Quaderna se encaminham para um fim se utilizando de características de tópicas do Remate. Além de formulações comuns nas introduções e conclusões Curtius resume outros aspectos dos *topoi* de forma geral:

⁷⁶ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 47.

⁷⁷ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 753.

Nem todos os *topoi* se derivam de gêneros retóricos. Muitos precedem originariamente da poesia e passaram, depois à retórica. Verifica-se, desde a Antiguidade, uma permuta constante entre poesia e prosa. Versa a tópica poética não só sobre o encanto da Natureza, em seu mais amplo sentido – portando, a paisagem ideal com todo o seu repertório típico –, mas também sobre regiões e idades sonhadas: o Elísio (com sua eterna primavera, sem perturbações meteorológicas), o Paraíso terrestre, a Idade de Ouro; bem como sobre potências vitais: o amor, a amizade, a transitoriedade. Todos esses temas se referem a relações primitivas e são por isso independentes do tempo, uns mais outros menos. Menos: amizade e amor, que refletem a sucessão de momentos espirituais. Entretanto, em todos os *topoi* poéticos, o estilo da exposição está condicionado historicamente. Há, porém, *topoi* que estão ausentes no decorrer de toda a Antiguidade. Só aparecem na época de Augusto, em seu quartel, e subitamente os vemos circular por toda parte. A essa classe pertencem “o menino encanecido” e a “anciã jovem”, que analisaremos. Oferecem um duplo interesse. Em primeiro lugar, de biologia literária: neles podemos observar a *formação de novos topoi*, ampliando assim nosso conhecimento sobre a gênese dos elementos formais literários. Em segundo lugar, aqueles *topoi* são sintomas de uma nova atividade espiritual, sintomas que não se manifestam senão daquele modo.⁷⁸

Um *tópos* poético facilmente identificável na *Pedra do Reino* é o da invocação à Natureza. *Tópos* que assumiu diferentes concepções e foi empregado de formas diversas durante o tempo, mas, que, em certo ponto, é um *tópos* que pode ser empregado em qualquer contexto.⁷⁹ Logo no início da *Pedra do Reino*, Quaderna fornece uma descrição detalhista do cenário sertanejo onde se passa sua história, fornecendo ao leitor uma visão geral dos aspectos naturais do lugar.

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

⁷⁸ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 123.

⁷⁹ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013, p. 136.

qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição.⁸⁰

Essa passagem cria uma contraposição da força da Natureza diante da situação medíocre do personagem que, na ocasião, era prisioneiro. Serve para marcar com precisão onde se passa a história: o Sertão. Outra manifestação desse *tópos* na *Pedra do Reino* surge quando Quaderna se refere ao Gavião macho-e-fêmea como sua musa inspiradora. Na passagem, ele diz:

quanto ao segundo Cavaleiro, para evocá-lo aqui talvez seja ainda mais necessário que eu me socorra das Musas de outros Poetas brasileiros e da minha própria — aquele Gavião macho-e-fêmea e sertanejo ao qual devo minha visagem poética e profética de *Alumiado*.⁸¹

Personagem que é referido outra vez quando Quaderna fala ao Corregedor “lembro mais uma vez que sou um Epopeieta, de modo que tenho certas liberdades que me são outorgadas pelo Gavião macho-e-fêmea e sertanejo que me serve de Musa.”⁸²

Em outra definição de *tópica*, agora de Tringalli, o autor nos aponta a seguinte descrição:

A *Tópica* se define pela investigação de lugares-comuns. A expressão lugares-comuns, em vernáculo, corresponde ao que os gregos chamavam de *tópoi* e que os latinos traduziam para “*loci*”. Note-se que todas as *Tópicas* diferem entre si de acordo com o modo de conceber os lugares-comuns, objeto de estudo de qualquer *Tópica*.⁸³

É importante que essa noção da *tópica* seja, na verdade, considerada como um conjunto de lugares-comuns que são chamados comuns dada sua disponibilidade incessante, de livre acesso para qualquer pessoa, de qualquer lugar. Trata-se de um armazém que está aberto e acessível para que o seu patrimônio comum seja acionado em qualquer momento.

Pode-se considerar esse armazém como um lugar onde estão guardados os ingredientes da massa de concreto e os tijolos, sendo assim, qualquer autor que se proponha a construir uma obra pode se apropriar desse material para efetivar o seu trabalho, seja ele um autor fictício, como Quaderna, que se desafia a construir o seu *castelo* literário, ou um autor real, como Suassuna, que buscou esse material para escrever o seu romance.

⁸⁰ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 36.

⁸¹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 48..

⁸² SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 505.

⁸³ TRINGALI, D. A retórica Antiga e as Outras Retóricas: A Retórica Como Crítica Literária. São Paulo: Musa Editora, 2014, p. 151.

Tringalli segue com outros apontamentos que realçam uma divisão entre as tópicas. Como ferramentas, elas se distribuem em alguns pontos. Segundo ele, partindo de um ponto de vista histórico, pode-se listar três tipos de tópicas relevantes, que são os seguintes:

- a) A Tópica retórica de caráter aristotélico, em que lugares são fontes de argumentação, isto é, são palavras ou frases que dão nomes aos argumentos.
- b) A Tópica estilística em que lugares são motivos que se repetem, por ênfase, num determinado contexto. Nesse caso os lugares são clichês.
- c) A Tópica temática em que os lugares são os pontos capitais constitutivos da estrutura de um assunto ou de uma disciplina.⁸⁴

Se “cavalaria” e “cavaleiro” forem tratados como componentes desses lugares-comuns, se torna simples o entendimento da recorrência de personagens designados por esses termos em várias manifestações literárias. Partindo do ponto de vista da tópica estilística que é constituída basicamente de estereótipos, onde quer chegue esses termos, as definições atribuídas a eles serão parecidas, mesmo que se fale de um ponto de vista diferente como, por exemplo, os cavaleiros de Atenas, que pertencem a um contexto que, de certa maneira, ainda se aproxima na noção atual. Como se pôde ver, as cavalarias gregas, romanas, medievais e cangaceiras podem ser muito diferentes em determinados pontos, mas as aproximações são perfeitamente possíveis, até mesmo podendo ser usadas juntas.

Para ilustrar isso, é possível citar o livro do autor Fernando Vilela, *Lampião & Lancelote*, no qual é contado o encontro “impossível” dos dois personagens que dão nome ao livro. O momento do encontro entre os dois personagens tão distantes é narrado na passagem a seguir:

Do meio da esfera branca, Lampião viu surgir a imagem de um cavaleiro em galope acelerado. E o cavaleiro veio serpeando em sua direção. Quando chegou bem perto, Lampião vislumbrou que a armadura e o cavalo eram de tal clareza que pareciam assombração. Mas o valente Lampião não sabia o que era o medo, cabra que cai nessa vida dorme nunca e acorda cedo, daquilo que não se sabe a sorte faz arremedo, da sombra de um cavaleiro nunca se teme o segredo, saiu montado no jegue e foi apontando o dedo, sua voz rasgou o ar e fez tremer o arvoredo: [...] Lancelote, desperto da estranheza daquele mundo pela voz áspera de Lampião, arribou súbito as rédeas e freou seu cavalo com todas as forças, para não atropelar o cangaceiro, parado a pouco mais de um golpe de espada.⁸⁵

Esse encontro ilustra não só os dois guerreiros montados a cavalo – no caso, Lampião ia em um jegue poderoso, mas, releve-se esse fato, considerando a fraude que era Pedra Líspe, o cavalo de Quaderna – mas também usa a imagem do herói destemido em seu ímpeto imparável a ponto de se envolver em uma briga de facas, o que se encaixa na descrição de Tia Filipa.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁵ VILELA, F. *Lampião e Lancelote*. 1 ed. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2016, p. 22.

No artigo *Modernizando a Topologia Literária: Convenção, Contingência e História*, o autor Carsten Meiner propõe uma atualização das tópicas literárias de forma que a sua concepção possa ser aplicada de uma forma ainda mais abrangente. O termo para essa atualização, segundo ele, é *topologia-contingente*:

O recurso retórico e o recurso literário aos *topoi* são formas de se lidar com a cultura vivida. Ambos tentam compreender o que significa de fato para um indivíduo, para uma família, um grupo ou uma sociedade, ver-se cercado por fenômenos contingentes “aqui e agora”, relacionar-se com eles e ser determinado por eles, vivenciar a contingência “*in actu*”. Tanto para a retórica quanto para a literatura, a cultura vivida significa, assim, cultura impura. No entanto, onde a retórica tenta dominar e controlar a impureza com estratégias de persuasão via reconhecibilidade, a literatura se entrega à impureza, permite que ela surja no meio da convencionalidade e do conformismo.⁸⁶

É possível perceber que o uso das tópicas dos lugares-comuns passam por um desvio que se aproveita do seu sentido original ao serem inscritas em um novo sentido, por isso, é possível que Quaderna fale que havia cangaceiros na França e cavaleiros no sertão:

É isso mesmo e não se espante não, Excelência! Os Cangaceiros sertanejos são Cavaleiros medievais, como os Dozes Pares de França! E tanto isso é verdade que, na França, na Idade Média, havia Cangaceiros!⁸⁷

Esse é o recurso usado por ele. A cavalaria é uma de suas fundações da construção do seu “castelo”. Ele está entre outros clichês e estereótipos guardados naquele armazém, entre um grupo de outros elementos usados como base para sua construção. Vale ressaltar que não é o uso dessas ferramentas que garante a construção de uma obra de qualidade boa ou ruim e nem é essa a questão. É necessária habilidade e capacidade para o uso de qualquer fórmula.

2.3 Cavaleiro Sertanejo do Sertão Medieval Brasileiro

Por que Quaderna desejar ser cavaleiro, um cavaleiro sertanejo? Na verdade, há muitos motivos que permitem que ele afirme em tom assertivo que “os Cangaceiros sertanejos são Cavaleiros medievais, como os Dozes Pares de França!”.⁸⁸ Em outro registro, aliás, a dimensão

⁸⁶ MEINER, C. *Modernizando a Topologia Literária: Convenção, Contingência e História*. Tradução: Caetano W. Galindo. REVISTA VERSALETE, Curitiba, v. 6, nº 11, julho/dezembro 2018, p. 208.

⁸⁷ SUASSUNA, A. *O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 364.

⁸⁸ SUASSUNA, A. *O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 364

do sertão também é universal, Riobaldo diria “pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte”.⁸⁹

De um ponto de vista estritamente literário, tais coisas não exigem necessariamente ser explicadas, mas há formas de explicá-las com elementos que vão além da literatura e passam pela história. É possível começar tal reflexão com o que propõe a autora e professora Ligia Vassallo que começa o livro *O sertão Medieval e o Teatro de Ariano Suassuna* afirmando que “no Brasil e em pleno século XX, a Idade Média permanece revivificada através da arte literária de um escritor nordestino, Ariano Vilar Suassuna”.⁹⁰

A fala da autora é objetiva, mas pode-se fazer mais uma pergunta a partir dessa afirmação: se a Idade Média permanece “revivificada”, a morte literária desse tema na literatura teria que ter sido decretada em algum momento? Ela segue com outro apontamento importante:

A constatação de traços medievais na obra de Suassuna permite, ainda que implicitamente, assinalar elementos culturais que controvertem a cronologia literária vigente e reforçam a relação entre arte e sociedade, visto que literatura a medievalizante do artista guarda fortes conexões com o contexto em que surgiu.⁹¹

Esse modelo de construção que mistura elementos medievais se reflete em Quaderna, que agrega em si diferentes fontes de influência. Seus dois maiores e mais próximos amigos e, ao mesmo tempo, adversários, Samuel e Clemente, são centros de muitas inspirações para ele. As influências que Quaderna absorve são técnicas, temáticas e opções de conteúdo que passam desde referências gregas até a arte rupestre de cavernas brasileiras, ou seja, ele acomoda o seu discurso, de alguma forma, em todos os tipos de fontes que estão a sua volta.

Quaderna manifestava grande interesse em ser cavaleiro e não importava o quanto a aplicação disso no seu mundo prático pudesse parecer uma tolice, isso teria que se realizar de algum jeito, não importava como. No entanto, sua intenção acaba se transformando com o tempo. Apesar de ele não largar mão de sua ambição, ao perceber que, provavelmente, não poderia materializar seu desejo de ser Cavaleiro, e ser igual a Oliveiros ou Lancelot, por vários motivos, ele decide que seria mais factual contar/inventar essa história de alguma maneira.

É importante dizer que ele nem sempre vai escrever sobre aventuras que necessariamente viveu. Algumas histórias que ele conta podem ser mentiras ou distorções delirantes. E outras vezes, ele só faz o anúncio de que escreveria sobre certas passagens ou aventuras supostamente ocorridas em sua vida. Dessa forma, ele decide que:

⁸⁹ ROSA, J. G. Grande Sertão: Veredas. 22 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 13.

⁹⁰ VASSALLO, L. O sertão medieval e o teatro de Ariano Suassuna. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022, 17.

⁹¹ *Ibid.*; p. 17.

Para narrar essa história, valer-me-ei o mais que possa das palavras de geniais escritores brasileiros, como o Comendador Francisco Benício das Chagas, o Doutor Pereira da Costa e o Doutor Antônio Ático de Souza Leite, todos eles Acadêmicos ou consagrados e, portanto, indiscutíveis: assim, ninguém poderá dizer que estou mentindo por mania de grandeza e querendo sentar de novo um Ferreira-Quaderna, eu, no trono do Brasil, pretendido também — mas sem fundamento! — pelos impostores da Casa de Bragança. Faço isso também porque assim, nas palavras dos outros, fica mais provado que a história da minha família é uma verdadeira Epopeia, escrita segundo a receita do Retórico e gramático de Dom Pedro II, o Doutor Amorim Carvalho: uma história épica, com Cavaleiros armados e montados a cavalo, com degolações e combates sangrentos, cercos ilustres, quedas de tronos, coroas e outras monarquias — o que sempre me entusiasmou, por motivos políticos e literários que logo esclarecerei.⁹²

Há pontos relevantes nessas afirmações e é preciso destacá-los. Quando ele anuncia que se valerá das palavras de outros escritores, “escritores geniais brasileiros”, automaticamente espera, como que de forma orgânica, que suas palavras sejam consideradas com a maior seriedade, de outro modo, que as suas histórias sejam inquestionáveis. Assim, também cria instantaneamente a intertextualidade que vai enriquecer a sua narração do início ao fim. Aliás, não foi exatamente isso que Geoffrey de Monmouth e Miguel de Cervantes fizeram também ao escrever suas obras, ou seja, evocando o apoio e a autoridade de autores mais antigos que eles ao escreverem suas obras?

Porém, durante o texto fica evidente que as palavras de terceiros que vão auxiliar nessa construção não se restringem somente a escritores brasileiros, se expandem para inúmeros outros, de diversas nacionalidades e de tempos diferentes, de Homero a Shakespeare, usando-os das mais diversas maneiras durante a construção da narrativa, citando trechos de poemas ou se referindo a outros autores como seus adversários de criação literária.

Além disso, ele se propõe a criar uma *Epopeia*, o que apresenta a ambição do personagem em relação a contar sua própria história. Ele quer ser elevado ao título de “gênio da raça brasileira”, uma pessoa capaz de criar uma obra universal que seja superior a todas as outras de forma que jamais seja esquecido.

Ainda afirma que sua obra será construída de acordo com uma fórmula, ou melhor, uma receita criada por um personagem que, supostamente, foi retórico e gramático de Dom Pedro II, Doutor Amorim Carvalho. Isso mostra a consciência do personagem em como produzir o que ele se propõe, não simplesmente tentando criar, instintivamente, contando apenas com seu

⁹² SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 65

talento, mas executando modelos já conhecidos, aplicados e testados por seus “mestres”, fossem esses mestres os seus amigos, manuais ou sua experiência com a literatura.

Quaderna teve contato com o universo mítico da cavalaria em muitos momentos da sua vida, fosse como ouvinte atento ou como escritor, como leitor ou cantador. No universo literário, isso é facilmente detectável, mas, e na cultura sertaneja? De uma forma geral, onde é possível identificar esses traços?

A presença da literatura de cavalaria no Brasil é um fato incontornável. Sua leitura, releitura, adaptação e espalhamento aconteceu de várias formas e os mais diferentes públicos tiveram contato com essa literatura, desde as grandes cidades litorâneas até as mais afastadas e isoladas vilas ou fazendas do interior, principalmente do Nordeste.

Diversos episódios narrados nas histórias de Carlos Magno foram versificados e cantados na literatura de cordel e nos trabalhos dos romanceiros. Além disso, as Cavalhadas, uma expressão cultural brasileira marcante, são outro exemplo prático dessa presença, sendo esse um evento cultural que se manifesta em muitas regiões do Brasil. É uma representação da luta de Carlos Magno e a imposição do cristianismo aos seus adversários árabes e pagãos. Segundo Pereira:

As primeiras notícias sobre as cavalhadas no Brasil são fornecidas pelo padre Fernão Cardim que assistiu jogos de canas, pato e argolinhas em Pernambuco, em 1584. No casamento de “moça honrada com a vianez, que são os principais da terra...” se fizeram correr “touro, jogaram canas, pato e argolinha”. Na forma de jogo de argolinhas, portanto, entraram as cavalhadas em nosso país.⁹³

Uma das maiores Cavalhadas é a que acontece todos os anos em Pirenópolis, Goiás. Mas, deve-se mencionar a *Cavalgada à Pedra do Reino*, evento que agrega elementos das cavalhadas tradicionais com elementos do massacre da seita Pedra do Reino. O percurso, que se inicia em 1836, fazendo alusão ao massacre de vidas humanas, prossegue com uma ficção inspirada nesse episódio e termina com uma celebração que reproduz passagens da literatura.

Carlos Magno e o seu universo alimentam não só as Cavalhadas, mas também a literatura de cordel que se apropria das histórias e dos personagens que rodeavam o imperador em um movimento de recriação, ressignificação, releitura e reinterpretação. Em território colonial, serve de inspiração para as apresentações dos cantadores. A respeito do cordel, Câmara Cascudo diz que:

A *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, como a conhecemos em Portugal e Brasil, não existe em espanhol e francês. É uma

⁹³ PEREIRA, N. de S. Cavalhadas no Brasil: de Cortejo a Cavalos a Lutas de Mouros e Cristãos. São Paulo: Escola de Folclore, 1983, p. 17.

recomposição portuguesa que se fixa nos princípios do século XIX em sua fisionomia movimentada e patética, solidária no amavio emocional. Era lida nas noites de inverno, como outrora o *Amadis de Gaula*, em voz alta, para a família embevecida e concordante com as peripécias dramáticas, fervorosamente comentadas como atuais. Todos os velhos cantadores profissionais a sabiam de cor. Era documento comprovador da “ciência”, elemento natural do *cantar teoria*, sabatina da cultura popular. Não conhecer a *História de Carlos Magno* era ignorância indesculpável, indigna dos bardos sertanejos, mesmo analfabetos. Faziam-na ler, folha por folha, escutando, aprendendo, entusiasmando-se, decorando, repetindo as façanhas, transformando-as em versos, em perguntas fulminantes e respostas esmagadoras.⁹⁴

Câmara Cascudo mostra o trabalho executado pelos cantadores no intuito de decorar as histórias de Carlos Magno para, depois, recitá-las, difundindo-as no território brasileiro. E na fala do autor coincide também um comportamento que lembra o de Quaderna ao combinar palavras como “bardo” e “sertanejo”, fazendo uma aproximação aparentemente improvável. Quaderna usa a expressão “aedos sertanejos”.

Para Lígia Vassalo:

Os gêneros poéticos da cantoria nordestina abrem para os poetas do Movimento Armorial um novo caminho, que é ao mesmo tempo a retomada de uma herança cultural assinalada por sua perenidade; a reafirmação da originalidade regional; e renovação dos modelos formais por meio de uma temática nova; e recurso a formas populares em obra não popular; a passagem do oral ao escrito, ou seja; a reelaboração erudita a partir de um modelo popular.⁹⁵

Vassalo destaca a perenidade de aspectos culturais que são retomados pelo Movimento Armorial com o objetivo da reafirmação da originalidade regional.

Cascudo cita *Amadis de Gaula* como uma história que era contada para as pessoas durante as noites de inverno, possivelmente na península ibérica ou na região do mediterrâneo, mas não se pode ignorar a semelhança dessa descrição com o prólogo que Alexandre Flaviense escreveu na terceira parte da *História do Imperador Carlos Magno*, quando ele diz que resolveu escrever a história:

Para servir de divertimento, e diversão do somno nas compridas noites de Inverno, me resolvi a expor-te (benévolo Leitor) pública esta Obra. Succintamente foi copia resumida das grandes acções de Bernardo del Carpio, que a fazer memoria de todas com especialidade, particularizando as diminutas circunstancias de cada huma, seria necessário fazer muitos volumes, que mais causariaõ fastio, que divertimento. Naõ entres curioso a averiguar o contexto dela, nem teimes em sustentar sua historia, porque hoje as mais verdadeiras padecem seus contratempos examinadas; sirva-te sómente

⁹⁴ CASCUDO, L. da C. Mouros, Franceses e Judeus: três presenças no Brasil. 1 ed. dig. São Paulo: Global Editora, 2014, p. 47.

⁹⁵ VASSALLO, L. O sertão medieval e o teatro de Ariano Suassuna. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022, 37.

para recreio, sem te obrigar a argumentos; se te atreveres a imitar as acções deste grande Heróe, farás por isso; aliás contente-se com as ver escritas, por não dares assunto a novas Obras”.⁹⁶

Ou seja, as mesmas histórias em contextos diferentes servindo como diversão e entretenimento enquanto se viviam as noites frias, provavelmente perto do calor aconchegante das chamas de uma lareira ou fogueira. Essa contextualização é importante para que se entenda como se dá parte da construção do personagem Quaderna e o que ele representa. Ele cresceu rodeado e influenciado por um universo literário particular que tem assemelhas com o ibérico. Ouvir ou contar histórias à noite para passar o tempo não acontece somente por meio do cenário, é um conjunto com o campo discursivo e literário.

Um ponto sobre a questão de as histórias serem lidas “para a família embevecida e concordante com as peripécias dramáticas, fervorosamente comentadas como atuais” é que se essas histórias, no tempo em que se passa a narrativa, foram “comentadas como atuais” também significa um rompimento com as barreiras cronológicas e geográficas, ou melhor, uma superação dessas barreiras que na verdade deixam de fazer sentido. Isso também aconteceu para Quaderna, não só pelas histórias contadas pela Tia Filipa e outros personagens, mas também por conta da relação com seu Padrinho, João Melchíades Ferreira. Os personagens não sabiam definir muito bem quando e onde aquelas histórias haviam ocorrido, como se pode ver com o exemplo abaixo:

O que me impressionava, nisso, eram os nomes dos lugares e o fato de, na lista, os Doze Pares de França serem vinte. Um dia, perguntei a Tia Filipa onde eram todos aqueles lugares maravilhosos, chamados Lorena, Alemanha, Baviera, Gênova e Bruxelas. Ela respondeu:

— Não sei direito não, Dinis, mas deve ser longe como o diabo, ali por perto da Turquia, já quase na beira do mundo! Em Serra Talhada, existe uma família Lorena: portanto esses lugares devem ser pra lá do Sertão do Pajeú, de Serra Talhada pra cima, mais de sessenta léguas! Ou então, é pr’os lados do Piauí, entre a Turquia e a Alemanha! A guerra do Doutor Santa Cruz contra o Governo da Paraíba, parece que foi pr’aquelas bandas, em 1912: mas o que eu me admiro é que uns chamam ela de “A Guerra de Doze”, e outros de “A Guerra de Catorze”, e a gente fica sem saber quantos Reis se meteram nela, se foram doze ou catorze! Meteram-se nela um tal de Togo do Japão, o Caisalamão, Antônio Silvino, os Pereiras, Dom Sebastião, Carlos Magno, os Viriatos, esse pessoal guerreiro todo! Digo isso porque, naquele tempo, eu perguntei a seu Pai: “Justino, sabe me dizer se a Paraíba está metida nessa guerra que está havendo por aí?” Ele respondeu: “Filipa, a Paraíba é do Brasil, e o Brasil está!” Aí, eu perguntei: “A favor ou contra a Alemanha?” Aí ele disse: “Contra o Caisalamão!” Eu perguntei, de novo: “Contra o quê?” Seu Pai disse: “Contra a Alemanha! O Caisalamão é o Rei da Alemanha!” Aí eu perguntei: “E se a Alemanha ganhar a guerra, você acha que vão tomar as terras do nosso Compadre Pedro Sebastião?” Justino respondeu: “Essa gente

⁹⁶ FLAVIENSE, A. C. G *et al.* História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França. Tradução: Jeronimo Moreira de Carvalho. Lisboa: Typographia Rollandiana. 1863, p. 427.

de Governo é tão ruim, que são capazes de tomar!” Eu, com raiva, falei: “Tá, é da vez que eu largo esse Brasil velho e vou me embora pr’o Ceará!”⁹⁷

Como se pode ver a geografia é estilhaçada e remontada em um mosaico para a construção de um novo sentido. Eventos e locais são redistribuídos de forma que uma nova imagem é formada. O sentido do mundo literário suassuniano e o Reino da Poesia de Quaderna são construídos assim.

Segundo Dom Dinis Quaderna, “ele (seu padrinho), seguindo o exemplo de seu antigo Mestre, o grande Francisco Romano, da Vila do Teixeira, instalara na “Onça Malhada” uma Escola-de-Cantoria, onde procurava ensinar “a Arte, a memória e o estro da Poesia”⁹⁸. Dessa forma, ele passou a fazer parte dos que dominavam não só o conteúdo dessas histórias, mas também, dominou a sua forma técnica de construção, o que acabou tornando-o capaz de ambicionar em seu futuro a montagem de sua obra particular.

Pode ser observado como ele teve lições e fez exercícios de aprendizado na passagem:

Começou ensinando-nos que havia dois tipos de romance: o “versado e rimado”, ou em poesia; e o “desversado e desrimado”, ou em prosa. Era, mesmo, um exercício que nos obrigava a fazer: pegar um romance desrimado qualquer e “versá-lo”, contando em verso o que era contado em prosa. Lia para nós a História de Carlos Magno e os Doze Pares de França, um “romance desversado” que nos encantava pelo heroísmo de suas cavalaria, aquelas histórias de Coroas e batalhas, que eu, por causa da Pedra do Reino, via logo, com Princesas amorosas e desventuradas que, ou eram degoladas ou desonradas, mas disputadas sempre por Cavaleiros, em duelos mortais, travados a punhal, junto a enormes pedras e num Campo encantado, embebido de sangue inocente. Inúmeros Cantadores e Poetas sertanejos tinham, já, versado esse romance do Imperador Carlos Magno. Nós preferíamos as versões rimadas, não só porque eram mais fáceis de decorar, como porque a gente podia cantar os versos, acompanhando a solfa com o baião da Viola, coisa que João Melchiades também não se descuidou de nos ensinar.⁹⁹

Mais uma vez fica evidente a presença das histórias do Imperador Carlos Magno, porém, agora, emanando especificamente do universo literário de Suassuna.

Observamos isso a partir de Quaderna, um personagem que certamente não se sentiu nem um pouco constrangido a seguir o conselho de Alexandre Flaviense, dado naquele mesmo prólogo ao leitor já citado antes, nas palavras “sirva-te somente para recreio, sem te obrigar a argumentos; se te atreveres a imitar as acções deste grande Heróe, farás por isso; aliás contenta-

⁹⁷ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 99.

⁹⁸ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 96.

⁹⁹ *Ibid.*; p. 96.

se com as ver escritas, por não dares assumpto a novas Obras”¹⁰⁰. Dom Quaderna vai além, não se contentou em somente ver escritas as histórias, como acolheu como obsessão viver e estruturar em uma narrativa as suas próprias aventuras para que, dessa forma, pudesse dar assunto a sua obra.

Fica clara a transposição de características sociopolíticas e culturais da sociedade europeia, principalmente a portuguesa e a espanhola, para suas colônias na América. Vale ressaltar o tamanho continental do território que hoje conhecemos como Brasil, onde somente a região Nordeste do país é maior do que muitos países do continente europeu, ou seja, o que nunca faltou e nunca vai faltar é espaço, seja físico ou literário, para qualquer aventura mítica cavaleiresca protagonizada por cavaleiros trajados com suas armaduras, seja de couro ou de metal.

Vassalo, além de apontar uma série de continuidades e reutilizações do que ela chama de “permanência de estruturas formais” que Suassuna usou para compor a sua coleção de obras teatrais, também chama a atenção para o inevitável intercâmbio cultural entre os dois territórios. A autora deixa evidente a continuidade de inúmeros elementos responsáveis pelo espalhamento dessas características e destaca um dos responsáveis pela difusão de temas comuns: os jograis. Segundo a autora, eles foram, de certa forma, encarregados da propagação de elementos culturais atuando como intermediários entre a cultura escrita e a massa de analfabetos. Como viajantes ou atuantes locais, eles foram capazes de popularizar uma rede de fundo genérico de temas e formas construindo um repertório internacional em um único e extensivo universo. No Brasil, como já apontado também por Câmara Cascudo, em alguma medida, os herdeiros desse repertório de temas e formas foram os cantadores nordestinos que introduziram e popularizaram o universo mítico cavaleiresco.

Mas vale a pena observar a complexidade de como isso aconteceu, até que chegasse a um cantador nordestino recitando versos e citando a coragem de Oliveiros ou Roldão. Primeiro isso teve que acontecer em muitos níveis diferentes: sociais, de costumes, políticos, ideológicos e religiosos.

Considerando que quando era uma colônia portuguesa, o território brasileiro naturalmente espelhava traços do continente europeu, mesmo que o espelho usado para projetar esses reflexos fosse um daquelas antigas placas de bronze com areia, refletindo imagens distorcidas ou não muito bem definidas, ou para continuarmos o diálogo com a professora Ligia Vassalo podemos apontar isso pelas seguintes palavras:

¹⁰⁰ FLAVIENSE, A. C. G et al. História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França. Tradução: Jeronimo Moreira de Carvalho. Lisboa: Typographia Rollandiana. 1863, p. 427.

O modelo lusitano, do qual o complexo sociocultural nordestino é caudatário, se baseia num feudalismo atípico, que para historiadores como Raimundo Faoro (1977) e Fernando Uricoechea (1978) melhor configuraria o patrimonialismo. Ele não seria no Brasil uma expressão legal, mas uma tendência social de cunho medievalizante, com caracteres peculiares brotados da organização política e territorial das capitanias. O patrimonialismo brasileiro, aplicado à obra colonial, resultou em certos aspectos de identificação entre o mundo medieval europeu e o americano, configurado na grande propriedade dispersa, comandada por um senhor plenipotenciário em seus domínios, embora retendo laços de submissão à Coroa.¹⁰¹

No trecho destacado da autora a aplicação em território colonial de um modelo sociocultural lusitano fica evidente. Esse modelo implantado, onde, nesse caso, para o que esse trabalho investiga, se privilegia o espaço geográfico do Nordeste, ou mais precisamente, entre os atuais estados de Paraíba, Pernambuco e Alagoas, locais onde majoritariamente são executadas as ações dos personagens de Suassuna. Essa região possui características estáveis que se mantiveram praticamente intactas pelo menos até meados do século XIX, permitindo com isso todo tipo de criação e recriação, distorção, adaptação e readaptação de elementos herdados das sociedades colonizadoras.

A professora Idelette M. F. dos Santos em seu livro *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e Movimento Armorial* faz um estudo detalhado a respeito das influências que Suassuna usou para a composição de sua obra, desde as influências classificadas como populares até as consideradas mais eruditas, e que em determinado momento fomentaria a criação do Movimento Armorial por Suassuna. A respeito das características feudais no Brasil ela diz:

O exemplo brasileiro confirma esse imperativo histórico: apesar do papel importante que a capital comercial desempenhou na colonização do Brasil, não conseguiu impor à sociedade colonial as características da economia mercantil. Submete-se à estrutura nobiliárquica e modela-se sobre o poder feudal: os nobres sem fortuna tentam reviver a época do feudalismo clássico, recorrendo à escravidão ou a uma forma mais elaborada de servidão. Assim, no Nordeste, desenvolveram-se duas sociedades distintas, profundamente condicionadas pela estrutura econômica: as ligações da escravidão, onipresentes no litoral, são suplantadas no sertão por articulações familiares, econômicas e religiosas mais complexas.¹⁰²

A autora aponta uma simulação adaptada para um cenário geográfico diferente, que assumiu contornos próprios e originais. Não é uma simples transposição de aspectos culturais, mas sim todo um trabalho de continuidade no sentido cultural, político, social, literário e

¹⁰¹ VASSALLO, L. O sertão medieval e o teatro de Ariano Suassuna. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022, p. 86.

¹⁰² SANTOS, I. M. F. dos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, p. 75.

religioso. Se houve transposições de elementos da cultura ibérica em nível de modelo social, quando se trata do Sertão brasileiro simular um sistema feudal ou se aproveitar de elementos feudais no universo literário produzido em terras coloniais é simplesmente natural:

O meio natural e social do sertão talvez seja particularmente favorável à criação de lendas e especialmente lendas heróicas. A oralidade dominante na transmissão de informações – aquilo que Orecchione chama, jocosamente, a “dinâmica do diz-que-diz” – alia-se à tradição e ao modelo do herói corajoso transmitido pela poesia popular, através do romanceiro tradicional de origem ibérica e do folheto, e integrado à realidade cotidiana. O folheto desempenha um papel importante do processo de elaboração do mito: articulando voz e letra, participa dos dois universos e, retomando os relatos transmitidos oralmente, submete-os a uma estruturação narrativa, herdada da tradição, que lhes dá a caução da escritura.¹⁰³

Em *Cavalaria em Cordel: o Passo das Águas Mortas*, Jussara Pires Ferreira faz uma investigação focada na cavalaria medieval e seus ciclos narrativos em prosa e verso, que vão da gesta, do poema épico ao poema de encantamento e que chegou ao cordel. Ela defende a ideia de tratar os textos medievais como textos-matriz:

Poder-se-ia, à primeira vista, surpreender (e isso aconteceu) a cada passo dessa nordestina a experiência da novelesca ibérica, a marca do discurso clássico e até tipicamente camoniano de quinhentos, a presença de passos e sequências remetendo para além de apontados Amadisses e Clarimundos, mas também a eles, no sentido de que o texto é constituído de práticas de leitura que encadeiam sua posição processual. Escrever, diz-nos Grivel, é ter lido, e assim cada texto é a participação de muitos outros. Mas no caso, e ao estar diante da *História do Imperador Carlos Magno*, verificou-se que este não foi apenas o mediador e decantado, mas a própria forma que matriciou a nova composição para além da intertextualidade, fazendo-se o *contratexto* em que se apoia integralmente cada nova criação que dela provém.¹⁰⁴

Dessa forma, são apreciadas pelo estudo o que se reflete nos folhetos, ou seja, tanto as histórias épicas de cavalaria francesa, como também a matéria arturiana e as lendas bretãs do rei desaparecido. Ferreira organizou a partir de um conjunto de folhetos populares nordestinos uma leitura estrutural desses folhetos no Brasil e o acompanhamento de suas matrizes textuais, que estão conectadas a esse complexo de narrativas cavaleirescas de temática semelhante. Ou nas palavras de Quaderna “inúmeros Cantadores e Poetas sertanejos tinham, já, versado esse romance do Imperador Carlos Magno”. E como disse Câmara Cascudo, para os cantadores, não conhecer as histórias de Carlos Magno era ignorância indesculpável!

¹⁰³ SANTOS, I. M. F. dos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, p. 87.

¹⁰⁴ FERREIRA, J. P. Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, 45.

Outro estudo que vale a pena ser mencionado é o do professor Carlos Paulo Martínez Pereiro denominado *Mudan-s' os Tempos e Muda-s' o al: a Varia Actualización da Poesia Trobadoresca no Brasil e na Galiza*, no qual o autor aponta uma série de obras e de autores brasileiros que fizeram suas apropriações e adaptações seguindo um, chamado por ele, modelo do romance ibérico. Nas palavras de Pereiro:

No que di respecto ás prácticas poéticas neotrobadorescas no interior do, como xa dixemos, máis amplo 'neomedievalismo' do Brasil, as súas primeiras mostras remóntanse á terceira década do pasado século, acentuándose, xa como progresivamente sólida tendencia, despois da Semana da Arte Moderna de 1922, no modernismo rectificad polo clasicismo das tres seguintes décadas e, posteriormente, diversificándose até a actualidade de maneira non menos proteiforme do que na Galiza, ora con ocasionais e mimetizantes retrocesos, ora con innegábeis e renovadores avances estéticos. Pola sua relevancia para un bon entendimento e conceptualización deste fenómeno - que se sitúa no sinuoso proceso de aproximación e distancia da construción identitaria en relación cos referentes culturais 'patriciais' [...], permítannos insistir na amplitude do 'neomedievalismo' brasileiro. Nesta auténtica 'expresión-ómnibus', en que, de non caber todo, na verdade pode entrar moito e diverso, unha tal abranxencia vén dada historicamente pola distancia provocadora da (con) fusión dos límites do medieval.¹⁰⁵

Alguns pontos marcantes nas ideias de Pereiro devem ser destacados. São apresentados pelo autor termos interessantes como “neotrobadorescas” e “neomedievalismo”. Mas principalmente é relevante quando ele se refere ao processo de aproximação e distanciamento dos referentes culturais usados por autores brasileiros, enxergados por ele também, assim como em Ferreira, como modelos matriciais (ou patriciais).

Para corroborar com essa linha de pensamento debatida até agora, Ariano Suassuna, em um texto de título *A Arte Popular do Brasil*, ao falar sobre as fontes de discriminação que essa arte sofreu e sofre no Brasil, traça um panorama das heranças culturais e literárias que o país recebeu:

O Barroco, com a sua capacidade “dialética” de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita. Surgem, então, os romances em verso de Góngora ou as novelas picarescas como o *Lazarillo de Tormes*. E aparecem, mesmo, os casos em que numa obra de gênio, como o *Dom Quixote*, aportam e se unem os elementos cortesãos e eruditos da tradição renascentista e greco-latina, os elementos da épica popular do Romancero ibérico e da novela picaresca, a novela da cavalaria e tradição dos contos orais, vivos na memória do Povo espanhol e mouro ao qual pertencia o grande Cervantes. No caso do Brasil, a situação é muito semelhante [...] é o encontro cultural que nossa formação propiciou, com a cultura européia dominando entre os Senhores e com a negra e a indígena formando a base da cultura do

¹⁰⁵ LOPES, G. V; MASINI, M. (ed). *Cantigas Trobadorescas: da Idade Média aos nossos dias*. In: PEREIRO, C. P. M. *Mudan-s' os tempos e muda-s' o al A varia actualización da poesia trobadoresca no Brasil e na Galiza*. Lisboa: IMC, 2014, p. 95.

povo. É verdade que imediatamente o nosso Povo começa a recriar e reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço [...].¹⁰⁶

É perceptível como Suassuna destaca a memória que permanece viva nos povos mouros e da península Ibérica, uma memória que remonta desde heranças greco-latinas. Essa mesma memória chega até o Brasil e é agregada as manifestações culturais do território colonial.

A manutenção da estética e temática europeias não escaparam, claro, a Antônio Candido que nos lembra que a incorporação aos padrões europeus fazia parte dos quatro grandes temas que presidem a formação da literatura brasileira entre 1750 e 1880 (CANDIDO, 2023). Ele detalha esses aspectos com as seguintes palavras:

Ora, quando falamos em servilismo à tradição clássica, ou em imitação estrangeira, devemos considerar que a literatura colonial, era um aspecto da literatura portuguesa, da qual não podia ser destacada: o cenário americano serviria para lhe dar sabor exótico, nunca para lhe dar autonomia, pois o cenário não basta se não corresponder à visão de mundo, ao sentimento especial que transforma a natureza física numa vivência – e a visão neoclássica em relação à natureza tendia imprimir-lhe, qualquer que ela fosse, uma impessoalidade que se obtinha pelo desprezo do detalhe em prol da lei.¹⁰⁷

Talvez seja possível, mesmo, afirmar que a vituperada quinquilharia clássica tenha sido, no Brasil, excelente e proveitoso fator de integração cultural, estreitando com a cultura do Ocidente a nossa comunhão de coloniais mestiçados, atirados na aventura de plasmar no trópico uma sociedade em molde europeu.¹⁰⁸

O tempo era de literatura universalista, orientada para o que de mais geral houvesse no homem. Fazendo as “nostre Indiane” aplaudirem Metastasio e Tétis nadar no Racôncavo; metendo ninfas no Ribeirão do Carmo e no próprio sertão goiano, os escritores asseguravam universalidade às manifestações intelectuais da Colônia, vazando-as na linguagem comum da cultura europeia. E com isto realizavam o voto mais profundo dos brasileiros.¹⁰⁹

Além disso, no Manifesto do Movimento Armorial Suassuna expressa a importância das influências na construção das obras armoriais e que refletiria em sua própria produção literária, consequentemente em seu romance. A respeito dos objetivos do Movimento Armorial o autor afirma que:

Estamos conscientes ainda de que, sendo fiéis ao Nordeste e ao Brasil, estamos sendo fiéis, também, à América Latina inteira, assim como à Etiópia ou à Índia, tão semelhantes a nós. É por isso que, em todo nosso trabalho, tanto insistimos nessas raízes e nesse parentesco. Fazemos isso não porque reneguemos o que o Brasil tem de europeu, ou, mais precisamente, de mediterrâneo e ibérico: mas sim porque estamos convencidos de que somente fortalecendo aquele tronco cultural acima referido é que qualquer coisa que

¹⁰⁶ SUASSUNA, A; NELTON Jr. C. (org). Almanaque Armorial. In ____: A arte popular do Brasil: Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 153.

¹⁰⁷ CANDIDO, A. Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos (1750-1880). 1 ed. São Paulo: Todavia, 2023. p. 74.

¹⁰⁸ *Ibid.*; p. 75.

¹⁰⁹ *Ibid.*; p. 75.

nos venha de fora passa a ser, em vez de uma influência que nos esmaga ou nos massifica num cosmopolitismo achatador e monótono, uma incorporação que nos enriquece.¹¹⁰

Não pode existir justificava melhor para Quaderna afirmar as coisas que afirma. É possível ver que a incorporação de elementos de outras culturas deve servir ao propósito de enriquecimento de sua obra e conseqüentemente elevação e valorização da cultura popular brasileira. Por isso, Quaderna quer ser um cavaleiro, ele objetiva associar em si o valor de não ser restrito ou reduzido a um local ou a um tempo específico. Ele quer para si precisamente o valor de literatura agregadora que um cavaleiro carrega, que passa por cima de todas as fronteiras, do tempo e do espaço, e torna ambos domínios do seu reino literário.

¹¹⁰ SUASSUNA, A. Manifesto Armorial. Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, Condepe, v. 3, n. 2, p. 39-74, julho/dezembro 1976, p. 73.

3. A RETÓRICA DA *PEDRA DO REINO*

3.1 Clichê e Estereótipo: a Fórmula Cômica

Ariano se junta a uma tradição que adota fórmulas em suas produções? É possível somá-lo a uma antiga tradição de clichês? O que Aristófanes, Plauto, Molière e Suassuna têm em comum? Todos eles foram mestres em usar as categorias Cômico e Humorístico para provocar o riso em seus públicos, mas o que lastreia os três autores vai além disso.

Na comédia *As Rãs*, o Corifeu, em evocação a Deméter, para que protegesse o coro, pedia a capacidade de “aliar o riso a sábias palavras”¹¹¹, o que mostra que essa forma de expressão sempre foi uma ferramenta usada por artistas que pretendiam propor debates morais e éticos sob um manto, um disfarce, de entretenimento descompromissado ao mesmo tempo que mostravam a capacidade de manipular as fórmulas para atingirem esse objetivo. Dessa maneira há de se fazer uma reflexão sobre o humor cômico e sua presença fundamental na literatura e cultura como ferramenta tão eficaz quanto o modelo trágico, lembrando desde autores clássicos até modernos, que foram capazes de fazer esse alinhamento.

Se tratando do cômico de uma perspectiva mais geral, para Aristóteles a comédia seria aquilo que deixa em evidência as qualidades vulgares dos humanos e é aquilo que é destinado ao povo. A distinção básica entre a tragédia e a comédia seria que a primeira imita as ações de homens superiores e a que vem em seguida imita ações de homens inferiores. Ou mais especificamente segundo o próprio filósofo:

A comédia é, [...], a mimese de homens inferiores; não, todavia, de toda espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição, como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor.¹¹²

Ressalta-se que, apesar de breve, essa definição foi combustível para um interminável debate sobre teorias do Rível, sobre a comédia, sobre o cômico, sobre o riso, se o riso é causado mecanicamente ou se é um acontecimento simplesmente orgânico, e filosofias que nasceram do esforço dedicado a desvendar mais a fundo essa temática tão complexa sempre estiveram presentes nas contribuições filosóficas através dos tempos.

¹¹¹ ARISTÓFANES. *As Rãs*. 1 ed. Tradução: Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Expresso Zahar, 1996.

¹¹² ARISTÓTELES. *Poética*. 2 ed. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 67.

Para que se chegue a uma definição mais detalhada a respeito do cômico é possível apontar algumas palavras do professor Hansen, segundo ele:

Nos dois subgêneros aristotélicos do cômico (*guelóion*, traduzido em latim por *ridiculum*, e *psógos*, traduzido por *maledicentia*), *guelóion* é deformação descrita para fazer o destinatário rir sem dor, pois efetua a feiúra própria dos vícios fracos caracterizados pela falta de virtude, como a covardia em relação à coragem; o *psógos*, vituperação ou *maledicentia*, aplica-se como deformação não-ridícula que causa horror e dor, pois produz feiúra própria dos vícios fortes, caracterizados pelo excesso, como a temeridade em relação à coragem.¹¹³

Essa definição deixa mais evidente as oposições e os contrastes, que são importantes para a comédia e a sua construção¹¹⁴. Dessa forma, pode-se afirmar que, a partir da pequena definição dada por Aristóteles que se desdobram todas as teorias mais importantes sobre o Risível.

Em seu livro *Iniciação à Estética*, Suassuna se dedica a fazer uma análise compilada do que, para ele, são as mais importantes contribuições filosóficas sobre o tema. Partindo de Hobbes e Stendhal, passa por Kant, Schopenhauer, Freud, Bergson e os idealistas alemães, e termina por classificar todos como inspirados por Aristóteles dentro de uma teoria do *contraste*, na qual, mesmo aqueles que tentaram negar tal teoria acabaram patinando e escorregando para dentro dela, a exemplo de Bergson, ou como afirmado pelo próprio Suassuna “quanto à crítica às teorias do *contraste*, acontece que a própria teoria bergsoniana é, também, outra delas”¹¹⁵. Ao terminar a sua análise a respeito das diversas contribuições sobre esse assunto, Suassuna presenteia a quem interessar com a sua própria definição do que para ele seria o Risível:

Talvez fosse o caso, então, de, seguindo as sugestões aristotélicas e as outras que foram sendo apresentadas no correr dos tempos, podermos dizer, em síntese, que o Risível é uma desarmonia de forma, de significado, de caráter, de valores ou de procedimento, na qual o inesperado, pelo disparate, pela abstração, pela desumanização ou pela idealização em sentido inverso, as pessoas, as ações e as ideias são apresentadas como se tivessem sido retiradas de uma ordem lógica, real ou pressuposta, ou encaradas como meros personagens, figuras não humanas, inferiores ao padrão comum e imunes ao sofrimento.¹¹⁶

Sem abandonar os apontamentos de Aristóteles e aproveitando todas as contribuições que vieram depois dele, Suassuna deixa bem resolvido o que, para ele, seria o Risível. E é fácil

¹¹³ HANSEN, J. A. Categorias epidídicas da *ekphrasis*. REVISTA USP, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006, p. 95.

¹¹⁴ Até agora, se tem visto que oposição, contraste, contradição etc. são elementos importantes na *Pedra do Reino*.

¹¹⁵ SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004, p. 170.

¹¹⁶ *Ibid.*, 2004, p. 170.

perceber que essa definição é praticamente incontornável quando se fazem reflexões sobre o tema considerando todos os elementos que ele propõe como presentes nessa composição.

A peça de teatro de Aristófanes, *As Rãs*, mostra que os gregos, no tempo em que a peça de humor cômico foi representada (405 a. C.), já se preocupavam com a decadência da sua forma de expressão cultural. O resgate da tragédia¹¹⁷ protagonizado por Dionísio é a constatação disso. A derrota de Atenas para sua cidade rival, Esparta, deixou o dramaturgo, provavelmente, muito angustiado e na peça ele mostra isso, traçando uma busca pela possível resposta do motivo daquilo estar acontecendo e se havia uma solução possível. O duelo técnico e estético entre os dois dramaturgos trágicos, Eurípedes e Ésquilo, personagens da peça, se desdobra em uma escolha política por parte de Dionísio, no fim das contas, revelando o objetivo do autor.

Um tempo depois foi a vez da Macedônia avançar sobre os gregos. O domínio macedônico sobre os gregos vai continuar repercutindo com o poder sendo transmitido do Rei Filipe II para seu filho, Alexandre Magno, ou seja, mais um desgaste na identidade grega. É basicamente nesse contexto que surge a Comédia Nova. Vale ressaltar que a Comédia Velha “termina” em Aristófanes, e há um momento de transição que passa por uma fase conhecida como Comédia Média. O ateniense Menandro é reconhecido como o dramaturgo que deu um novo fôlego para a comédia no tempo de Alexandre.

O que acontece de importante durante todo o período dessa transição? Em Aristófanes ainda ficava visível a preocupação do autor em estimular no público ateniense os debates de ordem plural e que estavam mais ligados a coletividade e a moral e ética helênicas como uma unidade cultural que devia ser preservada. Já Menandro, segue um caminho um pouco diferente, suas comédias passam a tratar de assuntos de ordem mais pessoal, e as problemáticas propostas se apresentam em ambientes domésticos, no lar, no núcleo familiar, tratando de acontecimentos mais pessoais e da relação entre os personagens. E é por essa direção que Plauto, o famoso dramaturgo latino, também tenderia a seguir.

É possível ver nas peças do dramaturgo dos *Pés Chatos*, como a habilidade de Plauto para o uso da linguagem, por exemplo, na confusão do diálogo entre Euclião e Licônidas, apresenta uma certa gênese das comédias de engano. A *Comédia dos Enganos* de Shakespeare, que teve um grande sucesso na época Isabelina foi inspirada em *Menaechmi* (*Os Menecmos*) de Plauto. E o uso de personagens estereotipadas, como por exemplo, os escravos astutos, soldados

¹¹⁷ Pois Dionísio faz uma jornada ao submundo para tentar trazer de volta um dos três grandes dramaturgos gregos, Eurípedes, Ésquilo e Sófocles. Aristófanes julgava que os valores estéticos e afetivos de sua época encontravam-se decadentes e o resgate de um dos Antigos reequilibraria as coisas.

fanfarrões, ricos avarentos, alcoviteiras, cozinheiros, prostitutas, entre outros, foi algo que reverberou até Suassuna, e ele mesmo afirma isso:

Meu teatro procura se aproximar da parte do mundo que me foi dada; um mundo de sol e poeira, como o que conheci em minha infância, com atores ambulantes ou bonecos de mamulengo representando gente comum e às vezes representando atores com cangaceiros, santos, poderosos, assassinos, ladrões, palhaços, prostitutas, juizes, avarentos, luxuriosos, medíocres, homens e mulheres de bem.¹¹⁸

Nessa passagem fica claro parte da matéria prima dos dois autores. E observa-se como a mesma ferramenta cômica é usada em lugares diferentes. O contexto de representação dessas peças de teatro cômicas em Roma também não era semelhante ao que aconteceu com os gregos. Por exemplo, uma diferença cultural fundamental, o espírito belicoso dos romanos é algo relevante. Sendo assim, destaca-se o que disputava a atenção dos romanos naquele tempo da comédia de Plauto (entre 194 e 191 a.C.). Quando se pensa na Roma de hoje, alguns monumentos arquitetônicos importantes vêm à cabeça, entre eles o Coliseu de Roma, onde gladiadores, animais e escravos eram submetidos a um espetáculo grotesco de morte e sangue. Era com esse tipo de entretenimento que o teatro disputava espaço, claro que eram eventos que ocorriam em momentos e locais diversos¹¹⁹, mas isso transmite a ideia de como espaços tão diferentes acolheram a comédia como forma legítima de expressão.

Mais diferente ainda foi a sociedade de corte francesa e a vila de Taperoá, lugares onde o humor cômico foi aplicado com a mesma destreza de Aristófanes e Plauto. Se Aristófanes conseguiu elevar a peça *As Rãs* a um patamar alegórico que exigia do público certo conhecimento para que a peça fosse contemplada em todos os debates propostos, Molière e Suassuna não ficam atrás do dramaturgo ateniense nesse sentido.

Não deixa de ser revelador quando se lê *o Avarento* depois de ter lido *A sociedade de Corte* de Norbert Elias (ou vice-versa) e notar como o debate em torno do empréstimo de dinheiro e cobrança de juros abusivos está ligado ao comportamento que praticamente matinha estruturada a corte do rei Luís XIV (isso alinhado a outros elementos dentro de uma *lógica do prestígio*, proposta por Elias).

Norbert Elias elabora um modelo de interpretação sociológica para explicar e analisar como a necessidade de representação cotidiana dos indivíduos que fossem parte integrante da corte do “Rei Sol” se atrelava a um endividamento enorme que se transformava em uma dívida praticamente impossível de ser paga.

¹¹⁸ SUASSUNA, A. O santo e a porca. 32 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2016, p. 27.

¹¹⁹ O Coliseu mais conhecido começou a ser construído em 72 d.C., mas eventos de competição e lutas eram comuns desde outros tempos.

Sobre o que Suassuna foi capaz de fazer com a sua obra excede muito o regionalismo e o desloca para um patamar fora de qualquer classificação genérica¹²⁰. Com a sua habilidade e conhecimento erudito e popular foi capaz de criar uma obra que executa um extenso diálogo e intertextualidade elaborada com aqueles que vieram antes dele. Um exemplo claro disso é a peça *Santo e a Porca*, uma alusão direta, uma reescritura da peça *Avarento* de Molière e da *Aululária* de Plauto, que inclusive foi traduzida por Suassuna para português. Como se sabe, a peça é uma releitura do autor latino e para além disso, não se pode negar que a influência “da oralidade dos desafios de cantadores”¹²¹, tem muita semelhança com o duelo poético e de oratória entre Eurípedes e Ésquilo, apresentado na comédia *As Rãs* de Aristófanes. De qualquer forma, não se pode deixar de admirar a inegável originalidade do autor dentro de todo esse contexto e sua habilidade ao manusear o material e as ferramentas para construir suas obras.

Pode parecer, a princípio, impertinente pensar um autor sertanejo alinhado com autores de peças para o teatro tão distintos, mas destaque-se que é a disposição do uso das ferramentas da comédia e de mecanismos da retórica, aliados as tópicos e aos estereótipos por esses autores que é o mais importante. É a capacidade de manusear o discurso usando técnica, conhecimento e habilidade que os aproxima.

A tragédia grega foi desde o início importante para estimular os debates de ordem moral e ética do povo grego, e até hoje são muito importantes para incentivar a refletir e a pensar sobre as questões humanas, porém o seu apelo “em função da compaixão e do pavor”¹²² provocados pelas tragédias ao despertar da catarse, pode não ser suficiente para resolver todas as questões. E Aristóteles fez questão de colocar uma confrontação entre os lugares de uma e de outra, a tragédia para os humanos elevados, a comédia para humanos inferiores. Mas a comédia, com toda a sua humildade, se apresenta, se coloca à disposição para contribuir. As emoções que provocam o riso certamente são mais fáceis de digerir, mas isso não significa que o cômico possa ser rebaixado a um lugar de menor relevância e há aquelas pessoas que possam discordar e argumentar o contrário. Porém, a relevância de todos esses autores deve ser reconhecida. E fica evidente como a poética e a retórica sempre foram parceiras nessas criações. A comédia pode não ter sido muito bem considerada por Aristóteles, mas o riso é sem dúvidas uma ferramenta fundamental para a retórica quando se considera que provocar o riso também é uma das formas mais eloquentes de convencer e Suassuna entendeu e acolheu isso em seu romance.

¹²⁰ O tipo de coisa que a retórica acolhe sem problemas.

¹²¹ Esse trecho de fala foi extraído de uma citação direta usada por Vassalo. Segundo a autora, está em um depoimento do dramaturgo sobre “A Compadecida e o Romanceiro popular nordestino” (1973, p. 158-159).

¹²² ARISTÓTELES. Poética. 2 ed. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 73.

3.2 Gêneros Retóricos no *Romance d'a Pedra do Reino*

Existe uma divisão básica da retórica em três gêneros: forense, deliberativo e epidítico. Os gêneros estão entrelaçados com a reação do público porque o gênero deve ser adaptado a quem se direciona a fala e se deve basear na reação que se deseja.

O gênero forense¹²³ se caracteriza quando o auditório é levado a julgar e emitir uma sentença após ouvir um determinado discurso, independente da aplicação efetiva ou virtual da sentença. Se há um julgamento há um discurso forense. Tratando-se do tempo esse gênero aborda o passado, pois só é possível acusar e defender, condenar e absolver algo que já aconteceu ou se supõe que aconteceu. Os valores relativos ao gênero forense estão em torno do justo ou do injusto. O objetivo por trás do discurso forense é inocentar ou condenar, baseando-se no que apresentam acusação e defesa.

O gênero deliberativo¹²⁴ espera que a reação do auditório seja decidir sobre uma questão por meio de uma votação definitiva ou virtual. Esse gênero se coloca no tempo futuro porque não é possível deliberar e decidir sobre algo que já aconteceu, de forma que só se delibera sobre o que ainda tem possibilidade de acontecer e não sobre o impossível. Os valores de que trata o discurso deliberativo são o nocivo e o útil. O seu objetivo é aconselhar ou desaconselhar. Trata-se do mais político dos três gêneros, pois é por meio dele que se decide sobre a conveniência ou inconveniência de um projeto que afeta um determinado coletivo.

O gênero epidítico¹²⁵ espera que o auditório se comporte como expectador e pondere se gostou ou não gostou, se concorda ou não concorda com o discurso. Espera-se uma avaliação crítica. O discurso epidítico pode influenciar de maneira a modificar ou reforçar o conjunto de valores sociais aplicados, podendo exercer um papel educativo ou deseducativo. Ele é favorável a formulação de opiniões e reflexões críticas. O tempo em que se passa o gênero epidítico é o presente, mas ele compreende na verdade a atualidade de uma forma geral, de forma que se pode elogiar algo no presente baseando-se em coisas do passado. A virtude e o vício, o belo e o feio são os valores fundamentais desse gênero. A finalidade do gênero epidítico é elogiar ou vituperar o que quer que seja.

¹²³ Também pode ser denominado de gênero judicial ou judiciário.

¹²⁴ Pode ser atribuído a ele também o nome de gênero político.

¹²⁵ Ou ainda, gênero laudatório ou demonstrativo.

Essencialmente os três gêneros da retórica dividem espaço em um mesmo texto. O que acontece é que um deles acaba se sobressaindo em relação aos outros dois quando se fala em totalidade. Todo discurso pertence a um dos três gêneros da retórica.

Outra coisa importante é o conceito de prova. Para a retórica é prova qualquer recurso que possa ser usado com a finalidade de persuadir. As provas são o caminho para que se realize a persuasão. O recurso capaz de persuadir é classificado como uma prova. É a retórica que faz o levantamento dessas provas que podem ser usadas com a finalidade de persuadir. *Comover*, *convencer* ou *agradar* são modos pelos quais persuade-se. A apresentação das provas são o meio pelo qual se pretende chegar na persuasão, o fim. Por isso é importante que se domine as técnicas persuasórias.

Em relação a retórica na *Pedra do Reino*, não é necessário estabelecer uma hierarquia entre os objetivos de Quaderna, mas é possível pensar em uma ordem em que as coisas podem acontecer. É possível que ele queira comover o público, apelando para as emoções quando recorre aos sentimentos se dirigindo aos “nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos”¹²⁶. Uma pessoa de peito brando é uma pessoa afável, dócil que é mais suscetível a ouvir ou ser manipulada, falta a ela severidade e rigidez. Sendo assim, ele está apelando ao uso do efeito de prova patética. *Phátos* em grego significa emoção, paixão, de forma que o patético está relacionado a essas duas emoções. Por meio da eloquência o personagem pretende despertar em parte do seu público-alvo um estado de alma dominado pelas emoções e paixões. Em seguida, ou ao mesmo tempo, ele quer agradar usando o seu estilo estético de composição da obra que é uma mistura capaz de atingir a todos. Para finalmente tentar convencer a respeito da sua inocência.

É possível identificar com precisão o público ao qual Quaderna dirige o seu discurso? Sim. Quaderna diz a quem ele direciona suas falas quando revela que “para ser mais exato, preciso explicar ainda que meu “romance” é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido”¹²⁷. Ele segue identificando outros alvos de suas palavras:

É por isso também que, do fundo do cárcere onde estou trancafiado neste nosso ano de 1938 — faminto, esfarrapado, sujo, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos aos 41 anos de idade — dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção; mas especialmente, através do Supremo Tribunal, aos

¹²⁶ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 38

¹²⁷ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 27

magistrados e soldados — toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros.¹²⁸

Em seguida também submete o seu discurso para avaliação dos escritores brasileiros quando afirma “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.”¹²⁹

Em síntese: ele se dirige a todos os brasileiros, sem exceção e especifica os magistrados, os soldados e os escritores brasileiros.

É possível encaixar os públicos com os gêneros em que se dividem a retórica? Sim. Dois, na verdade, de forma simples.

Em primeiro lugar o gênero forense quando ele fala com os magistrados. Nesse caso a resposta que ele espera, principalmente, desse público é se ele foi capaz de convencer sobre sua inocência através das provas que ele apresenta.

Em segundo, o gênero epidítico quando ele fala com a nação brasileira como um todo. Nesse caso o público, o povo brasileiro, fica em estado de juízo suspenso em relação ao que foi contado, podendo ou não assumir uma determinada reação, fazendo ou não qualificações, como por exemplo se o discurso foi agradável ou desagradável. Como um público especificado, os escritores brasileiros podem ser responsáveis por avaliar o seu discurso e responder se ele também pode fazer parte do grupo dos ilustres praticantes da literatura com essa obra que ele apresenta também buscando essa finalidade. Nesse caso, a resposta esperada por Quaderna seria para uma pergunta como “sou bom o suficiente para ser eternizado, assim como Vossas Excelências?” É possível observar isso com as palavras abaixo:

Vossas Excelências já entendem por que segui esse mesmo estilo, no meu Memorial: pretendia e pretendo, com isso, predispor favoravelmente a mim não só os ânimos de Vossas Excelências como “o Povo em geral” e até as divindades divino-diabólicas que protegem os Poetas nascidos e criados no Sertão da Paraíba.¹³⁰

Tais divindades divino-diabólicas, que protegem os poetas, uma vez a favor dele, dariam para ele o mesmo status de poeta.

Por último, é possível encaixar os soldados como o público do gênero deliberativo. Uma das raízes da Retórica surgiu na Sicília com participação importante dos retores Córax e Tísias

¹²⁸ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 27

¹²⁹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 27

¹³⁰ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 107.

como uma alternativa democrática depois dos tempos de ditadura que Siracusa se viu livre em 465 a.C. Em tempos de ditadura também está inserida a obra de Suassuna. A história se passa na década de 1930, em plena era do primeiro governo Vargas ou seja, naturalmente os soldados participavam da política da época. Somado a isso, na época em que a obra foi publicada o Brasil (década de 1970) estava vivendo em plena Ditadura Militar.

Ainda se poderia fazer mais especificações em como os gêneros se distribuem em determinados momentos da obra, ou mesmo entre os personagens. Como quando Quaderna fala com Samuel e Clemente, gênero epidítico, ou quando ele fala com o Corregedor e Margarida, a escritã, gênero forense. Colocar exemplos.

Como forma de mostrar os três gêneros da retórica no texto e para início de análise mais geral, podem ser usados os primeiros três folhetos que compõem a obra: folheto I, *Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de Introdução*; folheto II, *O Caso da Estranha Cavalgada* e folheto III, *A Aventura da Emboscada Sertaneja*. Por meio deles, usando fragmentos, ideias e passagens desses três capítulos, será possível ver pistas sobre a relação com os mecanismos da retórica.

No primeiro folheto é onde Quaderna se apresenta, o protagonista que, a princípio preso, e que se autodenomina como “modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo- Acadêmico e Poeta-Escritão”¹³¹, vai contar sua história para o leitor no intuito de, segundo ele mesmo, “comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem.”¹³². Ele informa que tem a intenção de obter compaixão daqueles que, como ouvintes/leitores se coloquem a disposição de acompanhar a sua história.

Em outra passagem o personagem diz ainda que o seu “romance” é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido”.¹³³ Um pouco mais a frente ele chama o seu caso de “estranho processo, a um tempo político e literário, ao qual estou sendo submetido por decisão da justiça, este é um apelo ao coração magnânimo de Vossas Excelências.”¹³⁴

Tais alegações colocam o leitor na expectativa do que vem a seguir: o encadeamento de argumentos que se desdobrarão ao longo da obra em uma história do porquê ele merece ou não a comiseração, aprovação, desaprovação do público ou dos públicos aos quais ele se dirige.

No segundo folheto é apresentado um conjunto inteiro de novos personagens. Se referindo a três anos passados antes de estar na cadeia, Quaderna fala sobre uma cavalgada que

¹³¹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 39.

¹³² *Ibid.*, p. 36..

¹³³ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 38.

chegou a Taperoá, local onde acontece parte da história. Nas passagens que seguem depois desse ponto, há um cuidado com a escolha de palavras que serão usadas para a descrição minuciosa daquele grupo. Fica evidente nesse ponto que há suporte de uma noção técnica para construção da imagem dos personagens para que eles pareçam mais imponentes e fortes e que causem medo, respeito ou até veneração quando avistados. É perceptível que a escolha das palavras é o que cria os contornos da imagem que a descrição tenta mostrar, isso pode parecer óbvio, mas existe um efeito esperado, e a descrição apesar de não ser infiel, não corresponde totalmente a “real dimensão” do que a cena poderia revelar, apontando mais para alguns pontos do que para outros e parece que esse folheto se enquadraria mais facilmente no gênero epidítico por se tratar de uma descrição que veladamente e por artifícios de estilo busca elogiar os componentes da cavalgada realçando aspectos que tendem nessa direção:

Era, talvez, a mais estranha Cavalgada que já foi vista no Sertão por homem nascido de mulher. Aliás, não sei nem se o nome de “cavalgada” se ajusta bem àquilo, que parecia antes uma espécie de tropel confuso de cavalos, jaulas, carretas, tendas, Cavaleiros e animais selvagens. Era, realmente, uma verdadeira “desfilada moura”¹³⁵, como muito bem a classificou depois, na noite daquele mesmo dia, o Doutor Samuel Wandernes, homem intelectual, Poeta e promotor da nossa Comarca. Na verdade, como ele vive afirmando frequentemente, “os árabes, negros, judeus, tapuias, asiáticos, berberes e outros Povos mouros do mundo, são sempre meio aciganados, meio ladrões, trocadores de cavalos, irresponsáveis e valdevinos”; e o estranho grupo de Cavaleiros que, naquele dia, iniciava a mais terrível agitação em nossa Vila, revelava no conjunto, ao primeiro exame, alguma coisa de errante, como uma tribo selvagem, nômade, empoeirada e “sem confiança”.

Era composta de cerca de quarenta Cavaleiros. Os arreios dos Cavalos que a compunham vinham cobertos de medalhas e moedas, que refulgiam ao Sol sertanejo, devolvendo aos fulgores dos cristais das cercas-de-pedra as faíscas de seus metais. As esporas, como estrelas de fogo, retiniam suas rosetas, batendo nos estribos e centelhando nos sapatões de couro castanho, sob as véstias e os canos poeirentos das calças-perneiras, também castanhas, mas providas de fortes placas de reforço, costuradas a modo de joelheiras nas calças, e de ombreiras nos gibões. Os chapelões de couro, de largas abas dobradas e levantadas, coroadas, também, de estrelas e moedas que reluziam — três nas abas, inumeráveis nas testeiras e barbicachos. Mais do que tudo, porém, pairava no ar, sobre aquela esquisita tropa de bichos, carretas e Cavaleiros, uma atmosfera de feira-de-cavalos; de sortilégios e encantamentos; de companhia de Circo; de comboio-de-mal-assombrados; de cavalaria de rapina; de comércio de raízes, augúrios e zodíacos; e tudo isso, junto, lembrava, logo, uma tribo de Ciganos sertanejos em viagem..¹³⁶

¹³⁵ Ao se referir a Cavalgada como uma “desfilada moura” Quaderna está praticando o seu próprio estilo unindo elementos contraditórios. O grupo de sertanejos descrito por ele nesse momento são uma quimera que soma o mouro, o cavaleiro e o cangaceiro.

¹³⁶ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 39.

Quaderna tende a equilibrar sua descrição de forma a remeter muitas coisas e cria uma imagem que pode tanto lembrar, apesar de suas peculiaridades, um bando de cangaceiros, uma tropa de cavaleiros medievais e até um grupo de mouros de forma que esses personagens que habitam o sertão lascado e duro e seus adereços reluzentes são envolvidos por uma atmosfera quase que “sagrada” ou “mística” de forma que eles não possam ser colocados em um patamar de importância abaixo dos guerreiros medievais que montaram e batalharam nos campos e prados da Europa. E nota-se que os detalhes que poderiam ser desprezados, são nesse caso, usados com a finalidade de dar um certo ar, um ambiente destacado ao bando.

Outro detalhe que chama a atenção é que junto desse bando de cavaleiros há algumas jaulas e animais selvagens presos nelas. Além dos próprios animais e montaria nos quais a tropa viajava. Aqui, quanto a descrição também é possível perceber que os animais são descritos com um certo timbre nas palavras. Os burros, os cavalos e os outros animais são colocados no mesmo nível do restante dos personagens. Isso pode ser observado na seguinte passagem:

Atrás dos dois porta-bandeiras, o leigo e o Frade, numa jaula colocada sobre uma carreta puxada por dois burros bem tosados e escovados, ripados à moda cigano-sertaneja, vinha uma Onça-Pintada, um soberbo animal de malhas negras e pela cor de ouro, manchado, aqui e ali, de um vermelho que se fundia no fulvo, em tons cambiantes que o Sol incendiava.¹³⁷

Tanto os burros quanto a onça, nesse momento são tratados com cuidado ao serem detalhados, são “burros bem tosados e escovados” e a “onça um animal soberbo e dourado”. É importante dizer que, também o que não é dito sobre os personagens deve ser considerado, tanto se tratando dos bichos quanto das pessoas presentes.

Em outro ponto, um personagem que está junto da tropa merece um certo destaque. Ele é “O mais esquisito de todos”, um “Frade-cangaceiro”, “uma espécie de monge-cavaleiro”, “Padre-cangaceiro” ou “parecido com aqueles Bispos e Monges que, segundo o genial Acadêmico pernambucano, Doutor Manuel de Oliveira Lima, envergavam, na Idade Média, armaduras de ferro sob as sobrepelizes e pluviais, colocando-se, assim, “à frente de bandos armados”¹³⁸. Esse personagem sintetiza as conexões e aproximações que esta pesquisa tenta mostrar, um elo que liga uma figura do Sertão Moderno ao Medieval.

Outra parte das descrições no Folheto II que deve ser destacada é a descrição de uma das bandeiras que a tropa carregava. Essa parte emula os estandartes carregados pelos cavaleiros da Europa quando iam lutar suas batalhas. O estandarte é um objeto de caráter estético e

¹³⁷ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 44.

¹³⁸ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 44.

semiológico, que foi introduzido no Brasil pelos colonizadores portugueses. Na antiguidade, o estandarte era um ponto de reagrupamento para os soldados em combate. Segue o fragmento que descreve a bandeira que o Frade, já referido antes, carregava:

O Frade conduzia ainda, presa na haste de uma lança de marmeleiro fincada no arção da sela, uma bandeira, mais alta do que larga, vermelha e com peças de ouro enfeitando o campo encarnado — ou “de goles”, para os que são, como eu, entendidos na nobre Arte da Heráldica. Nos cantos, formando uma “aspa” ou “santor”, havia quatro peças que pareciam ter sido bordadas em pano amarelo, imitando “ferros” de ferrar boi, mas que, de fato, “simbolizavam chamas”, como o Doutor Pedro Gouveia nos explicaria depois. Entre essas quatro peças, mais ou menos no meio do campo vermelho, havia um Sol com dezesseis raios e com seu centro, vazio, formando um anel que circundava um pombo volante. Embaixo do Sol, uma Coroa real, encimada por Esfera e Cruz, sendo todas estas peças “de ouro em campo de goles”. E como, do mesmo modo, essa bandeira é ponto importante no meu processo, aqui vai, também, a gravura que Taparica cortou em casca de cajá e que é cópia dela.”¹³⁹

Com destreza Quaderna fala sobre a composição em detalhes dos elementos da imagem e a construção que fazem parte da composição da bandeira como um todo.

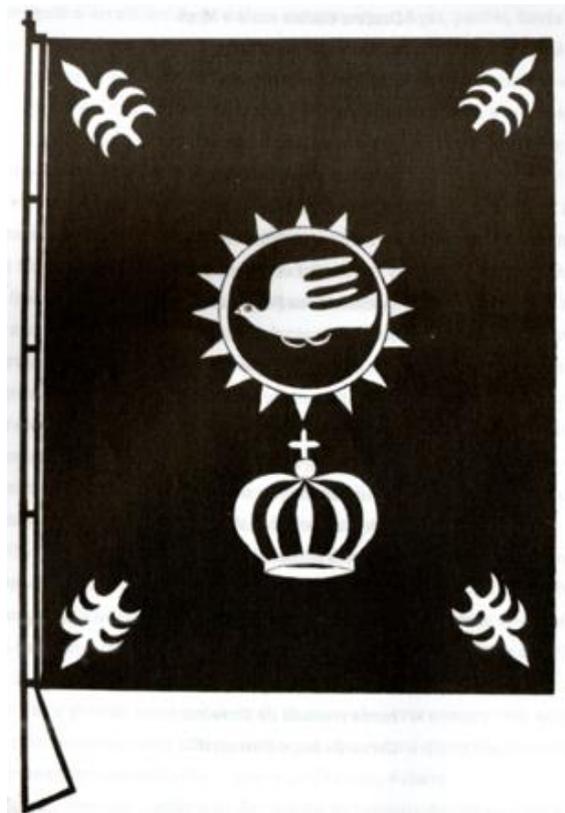


FIGURA 02: A bandeira que o frade conduzia.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 44

A capacidade de fazer isso não é por acaso, ele tem essa capacidade descritiva porque ele estudou o assunto, segundo ele mesmo afirma:

Para que Vossas Excelências não estranhem que eu seja tão entendido em Onça e Bandeira, explico, primeiro, que sou membro do nosso querido e tradicional “Instituto Genealógico e Histórico do Sertão do Cariri”, fundado pelo Doutor Pedro Gouveia, e no qual, para se entrar, a gente tem que fazer um curso completo de bandeiras, brasões e outras coisas armoriais.¹⁴⁰

Ele conclui reforçando as influências que ele levou para o seu próprio estilo:

Finalmente, fosse ou não fosse para mim uma questão de sobrevivência, eu teria de qualquer modo de ser entendido de Onça, porque, além do Doutor Samuel Wandernes, tenho outro Mestre de literatura, na pessoa de seu maior rival, o Bacharel Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, advogado, Filósofo e mestre-escola da nossa Vila. E o movimento literário dele, o “Oncismo Negro-Tapuia do Brasil”, exige, entre outras coisas, que nós sejamos “fiéis à realidade e às Onças do Sertão”.¹⁴¹

Quaderna usa os seus fundamentos técnicos para construir o seu relato sobre o que ele considera importante para compor a sua alegação com a qual ele pretende convencer o público sem desistir de falar bem ou adequadamente, que nesse momento pode tanto significar a escolha adequada e distribuição das melhores palavras ou adequação do discurso ao público.

Ainda no folheto II, tem a presença do personagem mais destacado em meio aos outros da tropa, “um mancebo”, um “Donzel”¹⁴². Esse é o personagem que completa o clima de cavalaria medieval do bando. Além dele estar montando um cavalo branco ele vai “com um ar ao mesmo tempo modesto e altivo de jovem Príncipe, recém-coroadado e que, por isso mesmo, ainda está convencido de sua realeza”.¹⁴³

No folheto III é onde Quaderna entrega os motivos dele ser tão cuidadoso com a sua descrição daquele bando. Em primeiro lugar porque ele teve acesso a estudos relativos a esses assuntos, portanto sua linguagem está dotada de qualidades e formas de falar sobre os temas, e em segundo porque ele passa a depender dessa manipulação do discurso em prol da sua própria defesa:

Vossas excelências não imaginam o trabalho que tive para arrumar, numa “prosa heráldica” como dizia o grande Carlos Dias Fernandes, todos os elementos desta cena, colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito. Só o consegui, porque, além de pertencer ao “Oncismo” do professor Clemente, pertenço também ao movimento literário do Doutor Samuel Wandernes, o “Tapirismo Ibérico do Nordeste”.¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 46

¹⁴¹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 46.

¹⁴² O personagem em questão é Sinésio.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

Ele acaba assumindo que na construção da cena em seu relato houve um esforço para usar da melhor forma o seu conhecimento sobre os estilos que ele tinha aprendido, os estilos Oncista e Tapirista.

Por esse motivo foi importante incluir essas descrições dos personagens que integram a cavalgada, dos animais e das bandeiras, porque logo em seguida Quaderna revela que essa capacidade de descrever as coisas de forma tão detalhada é possível para ele porque estudou e adquiriu capacidade para isso. Sobre a bandeira, ele revela que é “entendido na nobre Arte da Heráldica”. Sendo Heráldica ou armaria um sistema de identificação visual e simbolismo criado na Europa no século XII.

Para finalizar vejamos como a narração é construída por Quaderna com “sinceridade”¹⁴⁵ e o porquê dele se expressar eficazmente durante o texto:

Omiti, nas descrições que fiz até aqui, qualquer referência ao tamanho diminuto e à magreza dos cavalos sertanejos que serviam de montada aos Cavaleiros, assim como às pobreza e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa. No movimento literário de Samuel é assim: Onça, é “Jaguar”, anta, é “Tapir” e qualquer cavalinho esquelético e crioulo no Brasil é logo explicado como “um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes, cruzadas na Península Ibérica e para cá trazidas pelos Conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal, quando realizaram a Cruzada épica da Conquista”. Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do “Oncismo” de Clemente com o “Tapirismo” de Samuel. É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, “da realidade raposa e afoscada do Sertão”, com os seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena de estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do Sertão, pudesse se combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões-de-honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões, nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha.¹⁴⁶

Quaderna quer que seu relato seja convincente, mas não abandona a estética, a forma e o vocabulário dos estilos que aprendeu. O próprio Suassuna fala em “espírito e a forma” quando define o movimento Armorial em que se insere a obra. Além de contar a história, ele, Quaderna, quer que ela seja reconhecida pela maneira como está sendo construída. Não só isso, a forma ainda está atrelada a sua finalidade, comover, “um apelo ao coração magnânimo de Vossas

¹⁴⁵ Sinceridade está entre os estilos que Hermógenes se refere na obra *Sobre as Formas de Estilo*.

¹⁴⁶ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 53

Excelências”. Ele quer no fim de tudo que sua história seja memorável por considerar que tem uma história digna de uma grande narrativa de “cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha.”¹⁴⁷ Ao mesmo tempo que entende que, “entretanto, é deste relato que depende a minha sorte e ninguém é tão fanático a ponto de fazer literatura em troca de cadeia”¹⁴⁸. Coincidência o não, Demóstenes já afirmou “é de bom cidadão preferir as palavras que salvam às palavras que agradam”¹⁴⁹. Vê-se entre os dois a preocupação em relação ao trato das palavras e o efeito que elas podem provocar.

Portanto, Quaderna sabe que manipular o discurso no caso dele é tão importante para a sua história quanto aquilo que as pessoas vão apreender dela. Essa manipulação se dá de todas as formas que a retórica recomenda, ela passa por uma manipulação de forma do discurso que vai ganhando contornos à medida que o romance avança e chega na manipulação dos interlocutores, que são os leitores e os personagens.

4. ESTILO QUADERNIANO

4.1. Formas de Estilo no Romance d’A Pedra do Reino

O conceito de estilo certamente faz parte do discurso de Quaderna e ele usa isso para construir a sua obra enquanto faz o depoimento. Estilo na retórica está associado a habilidade do retor que vê a necessidade de ajustar o seu discurso de acordo com o seu interlocutor, seja ele um auditório, oponente de um debate ou, no caso do romance, o leitor e os outros personagens que estão dentro daquele universo literário.

Os estilos, que aqui se faz referência, são as formas de estilo do ponto de vista da retórica. Em especial as formas de estilo que Hermógenes descreveu em sua obra *Sobre las formas de Estilo*.

Se torna importante dizer quais são, para Hermógenes, por exemplo, as partes de cada forma de estilo.¹⁵⁰ Segundo ele “todas as formas estilísticas foram contempladas dentro dos

¹⁴⁷ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 53.

¹⁴⁸ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 53.

¹⁴⁹ DEMÓSTENES. A Oração da Coroa. 1 ed. Tradução: ? Editora: LeBooks Editora, p. 5.

¹⁵⁰ Para que se faça constar, para Aristóteles “o estilo é necessário, mas deve funcionar mais como auxiliar de argumentação do que como simples técnica de argumentação.” Ao se apropriar de estilos diferentes, Quaderna amplia o alcance de sua argumentação.

seguintes elementos, e por meio deles se produzem: pensamento, tratamento, dicção, figuras, membros, composição, pausa e ritmo.”¹⁵¹

O uso de cada uma dessas partes é importante, mas elas podem ocorrer ou não. Algumas partes são fundamentais para deslocar determinado enunciado a um estilo específico, mas esse trabalho não faz aprofundamentos nesse sentido.

Outra afirmação importante de Hermógenes é “em primeiro lugar, portanto, e o mais importante de tudo, está o pensamento.”¹⁵², de forma que essa pesquisa se voltada para a análise dos “pensamentos”. Isso não é necessariamente um grande problema, tendo em vista que o objetivo não é a aplicação exata das definições de estilo seguindo todos os critérios, mas uma aproximação com o que foi pensado pelo retórico grego Hermógenes.

Mas o que são os “pensamentos”? De forma simples, os “pensamentos” constituem as ideias e o conteúdo do enunciado. Vale trazer de volta a memória a definição que Curtius fornece sobre a tópica “é o celeiro de provisões. Contém os mais variados “pensamentos”: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral.”¹⁵³ De forma que o conteúdo de um enunciado, discurso ou escrito em geral pode ser usado para definir o estilo ao qual ele se enquadra melhor.

O conceito de “ideia” que também aparece na obra de Hermógenes deve ser levado em consideração, pois é a partir dele que se projeta o que vem a ser o estilo de um autor. Na obra são apresentadas quatro¹⁵⁴ maneiras de se entender esse conceito, mas aqui, podem ser mais bem

¹⁵¹ *Todas las formas estilísticas han sido contempladas dentro de los siguientes elementos, y mediante ellos se producen: pensamiento, tratamiento, dicción, figuras, miembros, composición, pausa y ritmo.* HERMÓGENES, 1993, p. 98

¹⁵² *En primer lugar, por tanto, y lo más importante de todo, está el pensamiento.* HERMÓGENES. 1993, p. 103

¹⁵³ CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013. Pp. 119.

¹⁵⁴1. «Forma de estilo», significado habitual. Con el término *perì tòn ideón* se refiere Hermógenes a su propia obra (pág. 378), aunque en ocasiones va seguido del genitivo *toû lógou* o del dativo *lógoi*. En ese sentido equivale a *charaktér*; tal como aparece en Dionisio de Halicarnaso. 2. «Estilo» individual de un autor, y así dice «estilo de Platón» o «estilo de Demóstenes. Con el mismo significado aparecen *eídos* y *typos*. De la misma manera Dionisio hablaba de *charaktér* de Demóstenes, y así lo interpreta en ocasiones Rhys Roberts en Demetrio. 3. Al igual que *charaktér* puede ir seguido del genitivo *léxeós* o *hermeneías*, y traducimos por «tipo de estilo», Hermógenes determina a veces los sustantivos *idéa* o *eídos* con un genitivo (*toû*) *lógou*, con o sin artículo. En estos casos, o bien pueden interpretarse este último como «discurso» en el sentido semiótico moderno, es decir, «formas estilísticas del discurso», o tener en cuenta que en una de sus acepciones *lógos* equivale al concepto tradicional de «estilo», al igual que *léxis*, *hermeneía*, y *charaktér*. Así encontramos en Hermógenes expresiones como *semnós lógos*, *démostenikós lógos*, o *politikós lógos*, «estilo solemne, demosténico y político», respectivamente. El precedente de este tipo de expresión lo hallamos en denominaciones como *léxis dēmēgoriké*, *epideiktiké* y *dikaniké* de la Retórica de Aristóteles, esto es, estilo propio del discurso deliberativo, epidictico y judicial, respectivamente. Dionisio habla asimismo de *léxis politiké*, «estilo político», o «propio de la oratoria política o civil», y de *Platoniki léxis*, «estilo de Platón». Igualmente, *charaktér* puede ir acompañado de adjetivos como *dikanikós*, en Filodemo, asianos en Estrabón, *megaloprepés* y otros en Demetrio, etc. La perífrasis que forma, pues, *idéa* con el genitivo sería equivalente a las antes citadas, es decir, *idéa (toû) lógou charaktér tés léxeos*, «forma de estilo». Se podría pensar que en el apartado 1 dicho vocablo actúa como término retórico marcado, frente a este tercer apartado,

aproveitadas a primeira e a segunda forma como é concebida a definição de ideia: forma de estilo ou estilo individual de cada autor. Dessa forma, tem-se a ideia característica de cada autor ou estilo Quadestênico ou Demostênico, por exemplo.

Segundo Hermógenes conhecer profundamente as formas de estilo não é só importante para se construir e ser artesão dos próprios textos e discursos, mas para identificar os estilos mais proeminentes e pertencentes aos outros autores, usar esse conhecimento como ferramenta útil para ser capaz de montar discursos similares ou com as mesmas qualidades positivas de outros textos e discursos antigos, que podem ser vistos como referência e modelos de criação. Nas palavras dele:

Mais do que qualquer outra coisa, as formas do estilo constituem, na minha opinião, a matéria mais necessária que um orador deve conhecer, tanto em suas características quanto no modo como são produzidas. De fato, a capacidade de julgar em quais aspectos as obras dos outros, sejam elas de autores antigos ou recentes, são corretas e exatas, e em quais não o são, não pode ser adquirida sem um profundo conhecimento dessa matéria; e se alguém deseja se tornar, ele mesmo, um artesão de discursos belos, nobres e semelhantes aos dos antigos, esse conhecimento é, no mínimo, indispensável para não se afastar muito da perfeição.¹⁵⁵

Evidentemente não constam na lista de Hermógenes, os estilos “Oncista” e “Tapirista”, porém eles são estilos autênticos e que têm as suas lógicas e regras internas. Eles são pertinentes porque esses estilos citados e praticados, imitados ou adaptados por Quaderna são o motor e a amarração do discurso do personagem, seja se aproximando ou se afastando deles, não é o acaso que molda os contornos das falas do personagem, mas principalmente as normas e orientações desses dois estilos os quais o influenciaram. Ou seja, qualquer um que também queira praticar esses dois estilos deve os conhecer profundamente. Deve ser considerado nesse contexto o nível de estudo e conhecimento que um autor deve ter para se aproximar da perfeição. Conhecer todas as formas de estilo quer dizer, necessariamente, que o autor tem que fazer um esforço grande, ou seja, o trabalho por trás disso é árduo e deve ser reconhecido. Não tem como imitar ou

donde conserva su valor originario de «forma, modalidad». 4. A partir de ahí, idea aparece significando «especie, género», seguido de genitivo, sobre todo al final del tratado. Lo mismo, y con mayor frecuencia, ocurre con su sinónimo eidos, que puede ir seguido de genitivo o de adjetivo, del tipo eidos panegyrikón. Incluso týpos puede adoptar este significado: tipos symbouleutikós, o panegyrikós. HERMOGENES. Sobre las formas de Estilo. Madri: Gráficas Condor, 1993, p. 39.

¹⁵⁵*Más que ninguna otra cosa las formas del estilo¹⁵⁵ constituyen, en mi opinión, la materia más necesaria que debe conocer el orador, tanto en lo que se refiere a sus características como al modo en que se producen. En efecto, la capacidad de juzgar en qué aspectos son correctas y exactas las obras de los demás, y en cuáles no lo son, sea que se trate de un autor antiguo o de uno reciente, no se puede conseguir sin el conocimiento profundo de esa materia; y si uno mismo quiere convertirse incluso en artesano de discursos bellos, nobles, y similares a los de los antiguos, ese conocimiento, al menos, resulta indispensable si no quedarse muy lejos de la perfección. HERMOGENES. 1993., p. 93.*

procurar originalidade sem conhecer o que já existe. A respeito de imitar, Hermógenes afirma no início do seu tratado que:

Certamente, a imitação e emulação desses autores, acompanhada da mera experiência e certa prática irracional, não podem, em minha opinião, alcançar a forma correta, ainda que muitas qualidades naturais se tenham: ao contrário, os dons naturais, precipitando-se em louca corrida ao azar, sem regra alguma, podem, melhor, levar ao fracasso. No entanto, com o conhecimento e entendimento dessa matéria, quando um quiser emular os antigos, não falhará em seu propósito, embora suas qualidades naturais sejam moderadas. O mais desejável será, desde logo, que se juntem também condições naturais, pois desse modo o resultado será muito melhor; mas se não é assim, há que tentar conseguir o que permitam o aprendizado e o ensino, pois isso não depende de outros, mas sim, de nós mesmos, e é possível, inclusive, que, desse modo, os que não possuam qualidades naturais superem aos que as possuem mediante a prática e o treinamento corretos.¹⁵⁶

Hermógenes sugere que autores podem unir qualidades naturais com o conhecimento para melhorar a sua capacidade de produção. Quaderna está colocado exatamente nesse lugar, ele estudou desde cedo. Aprendeu a prática de cantoria com o tio, foi seminarista e tinha acesso a manuais, além de aproveitar do aprendizado que ele adquiriu com os amigos. Ou melhor, tudo isso forneceu a “formação desordenada de Quaderna”.¹⁵⁷

O Estilo Clementino, o Oncismo Negro-Tapuia do Brasil se caracteriza pelos seguintes elementos: realismo feroz. As citações de autores que eventualmente ocorrerem nesse estilo devem provir de autores de Esquerda. O Oncismo prega um Sebastianismo negro. Deve ser “felino”. Deve ser dotado de “pungente ironia”. É “formidavelmente grandiloquo e cruelmente mordaz”. O jogo de damas é o preferido de Clemente porque, “sendo pobre e despojado, feito de pedras negras e pedras brancas, é bem a figura e imagem da luta dos Povos negros contra os brancos e ricos do Mundo”¹⁵⁸ e isso se reflete em seu estilo. É nacionalista, visageado e fosco. Se encaixa melhor em forma de prosa. É descrição da “realidade raposa e afoscada do Sertão”, e nesse estilo a realidade pobre do povo tem sua relevância. Clemente só enxerga no Mundo, a realidade parda e afoscada dos famintos e miseráveis. Trata das partes esquerdistas e despojadas

¹⁵⁶ *Ciertamente, la imitación y emulación de esos autores, acompañada de la mera experiencia y cierta práctica irracional, no pueden, en mi opinión, alcanzar la corrección, por muchas cualidades naturales que se tengan: al contrario, los dones naturales, precipitándose en loca carrera al azar, sin regla alguna, pueden, más bien, llevarle al fracaso. Sin embargo, con el conocimiento y entendimiento de esa materia, cuando uno quiera emular a los antiguos, no fallará en su propósito, aunque sus cualidades naturales sean moderadas. Lo más deseable será, desde luego, que se unan además condiciones naturales, pues de ese modo el resultado será mucho mejor; pero si no es así, hay que intentar conseguir lo que permitan el aprendizaje y la enseñanza, pues eso no depende de otros, sino de nosotros mismos, y es posible, incluso, que, de ese modo, los que no posean cualidades naturales superen a los que las poseen mediante la práctica y el entrenamiento correctos. Ibid., p. 93.*

¹⁵⁷ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 301.

¹⁵⁸ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 583.

da realidade sertaneja — fosca, parda, pedregosa, empoeirada, faminta, miserável, cheia de ossamentas de Vacas, Cabras e jumentas mortas. Na retórica esse estilo dialoga com o estilo baixo.

O Estilo Samuelesco, o Tapirismo Ibérico do Nordeste, segue os seguintes parâmetros de composição: cuida para que haja correção e encadeamento lógico. Samuel só usa as citações dos autores da Direita. É um estilo Epopeico. Está próximo da Heráldica. É um movimento literário charadista. Prega um Sebastianismo ibérico. O jogo de xadrez combina mais com seu estilo, pois é povoado “de Reis, Rainhas e Bispos, que governam os Peões, montados em Cavalos e protegidos por Torres fidalgas e guerreiras de combate”¹⁵⁹. É “reluzente”. A forma em verso é adotada nesse estilo. As descrições contidas nesse são omissas quando se trata da pobreza, mas é suntuosa e enfeitada ao tratar da riqueza. Samuel só vê a parte sonhadora e brasonada do Mundo, com seus Fidalgos, escudos e bandeiras. Sonho de prata e joaria ou seja, a sua linguagem transfigura a paisagem sertaneja. Do ponto de vista retórico esse estilo dialoga com estilo alto ou elevado.

Já o estilo quadestênico (na verdade, estilo régio, o estilo próprio de Quaderna) é uma fusão do “oncismo” de Clemente com o “tapirismo” de Samuel. Quaderna acredita que a obra feita segundo esse estilo seria a única completa, pois teria textos selecionados da Esquerda e da Direita brasileiras. Prega um Sebastianismo castanho. O baralho agrega as duas ideias opostas de Samuel e Clemente em um jogo só, conciliando os naipes aurinegros do Povo, isto é, Paus e Espadas, com os naipes aurivermelhos da Fidalguia brasileira, Copas e Ouro. É um estilo que se encaixa mais com o gênero do romance, por permitir unir prosa e verso e é dialoga com o estilo médio, intermediário que transita entre o baixo e o alto.

Só por meio de seu estilo próprio é que Quaderna via como fazer seu depoimento:

Ah, Sr. Corregedor, se é assim, não posso contar mais nada não! Se é para eu contar a história só com os sonhos do estilo rapão-ranhoso da Direita, ou somente com a exatidão mesquinha do estilo raso da Esquerda, não vai, de jeito nenhum! Eu só sei contar as coisas no meu estilo, o estilo genial ou régio dos Monarquistas da Esquerda!¹⁶⁰

Quaderna insiste em seguir a sua fórmula à medida que faz o depoimento para o corregedor. Isso mostra a consciência dele de que estava usando uma fórmula que vinha sendo aplicada desde o início do depoimento e que ele pretendia manter até o fim.

¹⁵⁹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 583.

¹⁶⁰ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 339.

À medida que o depoimento vai se desenvolvendo e o corregedor toma ciência do estilo de Quaderna ele se dá conta que deve tomar cuidado com os malabarismos que o depoente poderia entregar, de forma que ele mantém atenção para possíveis distorções que Quaderna pudesse tentar fazer para persuadi-lo:

— É uma questão de estilo, Sr. Corregedor, uma questão epopeica! Quando eu tirar as certidões, quero encontrar o estilo da minha Obra pelo menos já encaminhado! Além disso, Samuel, segundo Clemente, adota “o estilo rapão ranhoso de cristais e joiarias hermético-esmeráldicas da Direita”. Já Clemente, segundo Samuel, adota “o estilo raso-circundante, raposo e afoscado da Esquerda”. Eu fundi os dois, criando “o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas da Esquerda”. Agora, porém, quando eu afirmei que a terra se abriu e meu primo e sobrinho Sinésio foi sepultado em suas entranhas, não estava falando assim somente por uma questão de estilo, não. Usei a expressão, primeiro porque é a usada em todos os “contos” do *Almanaque Charadístico*, de onde a copiei. Depois, porque, no caso, ela se aplica perfeitamente à estranha Desventura de Sinésio, o Alumioso, e à Demanda Novelosa do Reino do Sertão!

— Explique-se melhor, porque o caso, aqui, não é de estilo não, é de inquérito! Como foi que o rapaz desapareceu?¹⁶¹

Está claro no romance que o estilo de Quaderna passa a ter vários mecanismos retóricos, entre elas o uso de figura de linguagem durante a confecção do discurso, como se pode ver na passagem acima, em que se Sinésio é “sepultado” nas “entranhas” da terra. Isso rende a Quaderna uma bronca do Corregedor que via nisso uma forma de tentar mascarar o que de fato pudesse ter acontecido.

Também é possível ver Quaderna aplicando seu próprio estilo em outros momentos com em:

Com essas coisas ardendo na cabeça, passei a noite de ano-novo de 1934 na mais tensa expectativa. Iam começar os anos do Século do Reino e eu ia ver, pela primeira vez, a Pedra do Reino. Sem me sentir, ia transformando a carta de Luís do Triângulo numa Crônica-epopeica, escrita no estilo monárquico que eu aprendera lendo as histórias de Souza Leite.¹⁶²

Um dos motivos que levou Quaderna a tentar viver a sua aventura por meio do romance foi que dessa forma ele não precisaria passar por todos os percalços que isso levaria na vida cotidiana. Apesar de ambicioso e sonhador, a verdade é que Quaderna poderia ser considerado um covarde, medroso e sem jeito para aventura, por isso o romance seria a sua realização perfeita, o lugar ele experimentaria todas as suas aventuras:

¹⁶¹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 382.

¹⁶² SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 124.

Eu não queria me tornar um rico vulgar e sem imaginação, como o Comendador Basílio Monteiro, porque, com meu sangue fidalgo, nunca dei para Burguês. Meu sonho sempre foi o de ser um daqueles grandes Senhores, Cangaceiros e Príncipes que apareciam Era arriscado. Mas, se eu me tornasse Gênio da Raça Brasileira, poderia alcançar tudo isso sem matar ninguém e também sem ter a garganta cortada, destino de todo Guerreiro que se preza. Foi aí que li *Sonho de Gigante*, um livro de J. A. Nogueira, que Samuel me emprestou. Falava-se, lá, na possibilidade de um Brasileiro escrever um livro bifronte, tendo, por um lado, o “arremesso patriótico e épico” e, por outro, a “gargalhada vergalhante”; um livro que aliasse “a hilaridade a um fundo mais ou menos visível de amargas preocupações e escura melancolia”, com “uma face de sonhos lunares e amor ao Absoluto, e outra solar, heroica”. Vi, então, que, mesmo com aquelas contradições e mais com a obsessão da cinza que a visagem da Onça tinha instilado em meu sangue, talvez por aí eu conseguisse instaurar, no meu sangue, a unidade, e na Arte a mais alta nobreza do “estilo régio”.¹⁶³

Outra característica fundamental do estilo quadestênico é a mentira. Isso aproxima o personagem da sofística. A sua linguagem de construção literária reconhece a patranha como essencial para a literatura:

— E é verdade tudo isso? Todas essas roupas fidalgas, essas bandeiras, essas onças, esses acontecimentos estranhos, tudo isso é verdade ou é “estilo régio”?
 — 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!¹⁶⁴

O personagem leva em consideração que para construir a sua obra ele devia lançar mão de todas as ferramentas disponíveis para refinar o seu texto e por vezes transformar a realidade em pura fantasia, mesmo em um depoimento era normal para ele:

Quando acabei de contar isso, o Corregedor estava me ouvindo com uma cara meio dura. Perguntou:
 — Dom Pedro Dinis Quaderna, isso tudo que o senhor contou agora é verdade, mesmo, ou é “estilo régio”?
 — Bem, Sr. Corregedor, como eu já disse, soube de todas essas histórias por intermédio de terceiros, e, “como dizia a vaca quando começou a correr atrás de Mestre Alfredo, quem conta um conto aumenta um ponto”. Assim, não seria nada demais que eu, por minha vez, aumentasse meu ponto, pois é, mesmo, uma característica das Epopeias essa de seu fogo vir sempre coberto de fumaça.¹⁶⁵

¹⁶³ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 560.

¹⁶⁴ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 414.

¹⁶⁵ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 520.

Isso também pode ser visto em momentos em que ele reconta uma história que ele já tivesse ouvido:

— Está vendo? — falou o Corregedor, vitorioso. — O mais que pode ter acontecido é que Nazário tenha ficado impressionado com a libertação das Onças que ele acabara de presenciar, sendo essa a causa dos disparates que disse no momento! Então o senhor, talvez por estilo régio, interpretou tudo a seu modo!¹⁶⁶

Amplificar também faz parte do estilo régio. Na retórica amplificar pode ter alguns sentidos, mas por exemplo, se pode usar a literatura para ver como a amplificação funciona. Ela pode funcionar reduzindo ou aumentando, como em quando Oliveiros, um cavaleiro francês mata milhares de sarracenos ou reduzindo, quando, no mesmo evento, milhares de sarracenos não derrotados por um único cavaleiro francês. Esse método é usado por Quaderna:

— Excelência, a meu ver o logogrifo que Pedro Cego e Silvestre cantaram é a própria história de Sinésio, O Alumioso! Acho que isso é claro para qualquer bom decifrador!

— Claro? — protestou o Juiz. — Sua charada é ainda mais mal-armada do que a da Esfinge! Quer ver uma coisa? Nos versos, fala-se em quatrocentos Ciganos, e os que trouxeram o Rapaz-do-Cavalo-Branco eram quarenta!

— Por isso não, Excelência! Esses aumentos fazem parte do próprio estilo epopeico! Homero, mesmo, aumenta extraordinariamente o número de Cangaceiros gregos comandados pelos Reis lá dele; e, em Canudos, Euclides da Cunha faz o mesmo, tanto para o lado do Exército quanto para o lado dos Sertanejos!¹⁶⁷

Deve-se reforçar as motivações que levaram Quaderna a querer enquadrar o seu livro em um romance. O trecho abaixo descreve o motivo que levou Quaderna a optar pelo Romance:

Precisava, porém, descobrir com segurança, a que gênero me dedicar. Lembrei-me, então, das aulas de Retórica, dadas por Monsenhor Pedro Anísio Dantas, no “Seminário”, e passei a examinar gênero por gênero, com ajuda do Dicionário. Quando cheguei na palavra “romance”, tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um “enredo, ou urdidura fantástica do espírito”, uma “narração baseada no aventuroso e no quimérico” e um “poema em verso, de assunto heroico”.¹⁶⁸

Dentro do gênero Romance era onde ele conseguiria atingir o seu plano de elaboração usando a abrangência do gênero, pois segundo ele:

Através de indicações pescadas aqui e ali em Talcos e Avelórios, eu descobrira que o escritor que se propusesse a escrever a “Obra da Raça Brasileira” tinha de “possuir emotividade eólia, para fundir no crisol de si mesmo essas psicoses surpreendentes que aureolam de originalidade os personagens de sua

¹⁶⁶ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 444.

¹⁶⁷ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 467

¹⁶⁸ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 187

Tragédia, de seu Poema, de seu Romance”. Tinha que ter “requisitos estéticos e eruditos” — e eu tinha o Almanaque e o Dicionário. E mais: “combatividade, pelas audácias destemidas de seu critério, incidência ferina nas arestas sensíveis da coletividade, a rjeza granítica de um rochedo” — e, só de rochedo, eu tinha logo dois, na Pedra do Reino. Devia ele, ainda, ter “estro e a simbiose psíquica de sociólogo e artista”, o que lhe permitiria “capacidade de generalização” e o faria “presa de fulgurações hipnóticas”: ora, para ser sociólogo, eu tinha a influência de Clemente, e para artista, a de Samuel. Como, por outro lado, eu sou astrólogo e sei hipnotizar, as “fulgurações hipnóticas” estavam garantidas. Finalmente, o “gênio da Raça” devia ser “felino” — e, para isso, eu tinha o Oncismo, de Clemente; devia ser dotado de “pungente ironia”, “formidavelmente grandiloquo e cruelmente mordaz”, pois só assim seria capaz de fazer um livro (ou de erguer um Castelo) “rubro por dentro e por fora”; uma “obra flamejante”, capaz de vir a ser a “luminosa ogiva de toda a construção intelectual da Raça Latina” — e o Tapirismo de Samuel não me deixaria falhar, unindo eu o Sebastianismo negro de um e o Sebastianismo ibérico do outro, numa nova espécie de “Sebastianismo castanho” que realizasse o sonho da Pedra do Reino num futuro ainda mais ensolarado e acastelado!¹⁶⁹

Por todos esses aspectos considerados até agora, fica claro que estilo ou formas de estilo fazem de parte do *Romance da Pedra do Reino*. Mas seria possível aproximar ainda mais a obra de Suassuna e o estilo régio das ideias de Hermógenes?

Na lista de estilos que Hermógenes deixou registrada como característicos do estilo demostênico constam sete: *Claridad* (claridade), *Grandeza* (grandeza), *Belleza* (beleza), *Viveza* (vivacidade), *Carácter* (caráter), *Sinceridad* (sinceridade) e *Habilidad* (habilidade), ou melhor, segundo ele mesmo:

Digo, pois, que os componentes do estilo de Demóstenes, se alguém quiser ouvi-los todos como uma unidade, são estes: Claridade, Grandeza, Beleza, Vivacidade, Caráter, Sinceridade e Habilidade. Por ‘como uma unidade’ refiro-me a que todos eles estão como entrelaçados e compenetrados entre si, pois assim é o estilo demostênico. De todas essas formas, umas estão formadas em si mesmas e por si mesmas, outras possuem outras formas subordinadas que as constituem, e outras têm uma ou várias partes em comum. Em conjunto, umas são gêneros que incluem espécies de formas, outras têm elementos em comum com certas formas, mas apresentam diferenças em todos os demais, e outras, como disse, permanecem em si mesmas sem necessitar de nenhuma outra forma.¹⁷⁰

¹⁶⁹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 218.

¹⁷⁰ Digo, pues, que los componentes del estilo de Demóstenes, si uno quiere oírlos todos como una unidad, son éstos: Claridad, Grandeza, Belleza, Viveza, Carácter, Sinceridad, y Habilidad. Por «como una unidad» me refiero a que todos ellos están como entrelazados y compenetrados entre sí, pues así es el estilo demostênico. De todas esas formas, unas están formadas en sí mismas y por sí mismas, otras poseen otras formas subordinadas que las constituyen, y otras tienen una o varias partes en común. En conjunto, unas son géneros que incluyen especies de formas, otras tienen elementos en común con ciertas formas, pero presentan diferencias en todos los demás, y otras, como he dicho, permanecen en sí mismas sin necesitar de ninguna otra forma. HERMOGENES. Sobre las formas de Estilo. Madri: Gráficas Condor, 1993, p. 98

Dentro destas sete há uma subdivisão que redistribui os estilos em vinte. De forma que *Nitidez e Pureza* produzem *Claridad*; *Grandeza* é produzida a partir de *Solemnidad*, *Abundancia*, *Aspereza*, *Brillantez*, *Vigor* e *Vehemencia*. *Belleza* constitui-se em si mesma. *Viveza* indica certa qualidade da marcha do discurso; *Carácter* compreende as seguintes formas *Simplicidad*, *Dulzura*, *Ingenio* e *Equidad*; *Sinceridade* não tem um *status* independente, mas compartilha componentes comuns com a *Simplicidad* e a *Equidad*; e finalmente, *Habilidad* consiste na capacidade de utilizar correta e adequadamente todas as formas estilísticas e os demais elementos oratórios.

Alguns desses estilos podem ser apontados na *Pedra do Reino*. A *solemnidad* (solenidade), por exemplo, pode ser usado para mostrar isso. Esse estilo é definido da seguinte maneira: logo, os pensamentos solenes são, acima de tudo, aqueles que se referem aos deuses como deuses.¹⁷¹ O discurso Quadestênico está repleto de referências a deidades e seres divinos das mais variadas formas e origens. Alguns bem originais e outros já muito conhecidos. Em particular, os animais do sertão normalmente ganham, em determinados contextos, conotações de deuses, são elevados ao nível de criaturas divinas, seres mágicos com poderes e ou encantamentos. Dois exemplos são a *Besta Bruzacã* e a *Moça Caetena*. Ainda as figuras de Deus e o Diabo sempre são citadas e reafirmadas como os deuses que são.

Outra característica do estilo *solene* de acordo com Hermógenes seria:

Em segundo lugar, por trás deles, são solenes aqueles que se referem a assuntos que são realmente divinos, por exemplo, se investigarmos a natureza das estações, a maneira e as causas pelas quais elas são produzidas, e o movimento circular e a natureza do universo; ou se você investigar como ocorrem os movimentos da terra ou do mar ou a queda de um raio ou, em geral, coisas semelhantes. Se esses assuntos são investigados dessa maneira, em relação às suas causas, eles podem fazer o discurso solene apenas, mas não político.¹⁷²

Na *Pedra do Reino* um exemplo que segue essas características pode ser lido na seguinte passagem:

Pois eu me admiro muito, porque é a Besta mais horrorosa e conhecida por todo esse mundo velho por aí afora! É coisa sabida, Sr. Corregedor: ela é o Mal, o Enigma, a Desordem! Passa no Mar os seis meses do tempo de chuva. Durante esse tempo, tem duas ocupações: causa as tempestades e fica esperando, perto da Costinha, aqui na Paraíba, a chegada das Baleias, que ela

¹⁷¹ *Así, pues, son pensamientos solemnes, sobre todo, los que se refieren a dioses en tanto que dioses.*

HERMÓGENES. Sobre as formas de estilo. Madri: Gráficas Condor, 1993, p. 127.

¹⁷² *En segundo lugar, detrás de ellos, son solemnes los que se refieren a las materias que realmente son divinas, por ejemplo, si se investiga la naturaleza de las estaciones, el modo y las causas por las que se producen, y el movimiento circular y naturaleza del universo; o si se investiga cómo se producen los movimientos de la tierra o del mar o la caída de rayos o, en general, cosas similares. Si esas materias se investigan así, en relación a sus causas, pueden hacer el discurso solemne sólo, pero no político.* HERMOGENES. Sobre las formas de Estilo. Madri: Gráficas Condor, 1993, p. 128.

sangra e devora como se fossem traíras ou Curimatãs. Aí, quando vem chegando Setembro, ela sai do Mar, soprando fogo pelas ventas, e vem para uma Furna de pedra perdida no Sertão. O fogo soprado pela respiração dela é que faz a seca!¹⁷³

Na passagem acima Quaderna falava da Besta Bruzacã. Ela, nesse contexto, é a causadora dos dois eventos naturais mais importantes do sertão, as chuvas e a seca, portanto esse ser é que comanda a dinâmica das estações do universo mítico sertanejo.

Em outra passagem também podemos observar essas características:

Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra — esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração ferosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol.¹⁷⁴

Pelo que Quaderna afirma, a Onça-Parda ou a Onça-Malhada podem ser o mundo onde a nossa raça piolhosa habita e o sopro ardente da terra sertaneja é a respiração de uma dessas feras de proporções descomunais que descoloca a Terra para mais perto do Sol.

Também se observa características semelhantes na passagem abaixo:

Como me explicou Clemente, Sr. Corregedor, foi das trepadas das Divindades solares entre si que nasceram a Terra e a Água, mijada por eles. Depois, daí em diante, o mais foi fácil: pingos de *gala* de Deuses machos ou pingos de *boi* de Deusas fêmeas que caíam no barro da Terra, fazem nascer ou bichos ou plantas. Se um Deus qualquer, depois daí, trepa com uma Veada, ou se uma Deusa se deixa cobrir por um Gavião, nasce um homem ou uma mulher, conforme o caso. Foi, portanto, dessas trepadas das Divindades tapuias com as Onças, os Gaviões, os Bodes, as Cabras, os Veados e outros bichos, que nasceram os Tapuios castanhos, antepassados diretos dos Sertanejos e indiretos de todos os outros homens.¹⁷⁵

Observa-se acima uma explicação da formação do mundo, começando pela Terra e pela Água. A origem de demais coisas é explicada pelo suposto cruzamento de várias criaturas divinas, ou entre deuses e animais como onças, bodes, gaviões, cabras e veados. É desse caos que nascem os bichos e as plantas do mundo.

Outro tipo de *pensamento* que produz *Solenidade*:

O terceiro lugar na questão dos pensamentos que produzem Solenidade é ocupado pela exposição de assuntos que são por natureza divinos, mas

¹⁷³ SUASSUNA, A. O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 369.

¹⁷⁴ SUASSUNA, A. O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 25.

¹⁷⁵ SUASSUNA, A. O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 523.

geralmente são observados em seres humanos, como o exame da imortalidade da alma, da justiça, da temperança ou do semelhante, ou da vida em geral, ou o que é a lei. ou que natureza, ou tópicos relacionados.¹⁷⁶

Aspectos dessa definição podem ser observados na citação a seguir:

Eu sentia que algo de muito precioso, puro, perigoso e raro me seria instilado de uma vez para sempre, se eu tivesse coragem de — enfrentando minha covardia, minha mesquinhez, minhas traições, a tentação da comodidade e da segurança — doar meu sangue à Fera da Encantação, à Onça do Divino, que o beberia, destruindo-me mas divinizando minha natureza para identificá-la com ela,¹⁷⁷

Nesse trecho, ao enfrentar a sua covardia, Quaderna espera que com um ritual, entregando seu sangue, ele seja destruído, mas como consequência “divinizado”. O efeito disso é que ele seria identificado com a própria Onça do Divino.

A imortalidade também era um dos objetivos de Quaderna como podemos ver quando ele afirma: O senhor sabia que meu objetivo secreto e enigmático, quando acompanhei o Rapaz-do-Cavalo-Branco, era encontrar a Besta Bruzacã, feri-la, beber-lhe o sangue e me tornar astrologicamente imortal?¹⁷⁸



FIGURA 03: A Besta Bruzacã.

A morte como fim comum para todos os homens aparece no seguinte trecho:

É assim mesmo, é a vida! — disse o Doutor, apanhando a bandeira, espanando com o lenço a poeira que a sujara e passando-a a outro, para que assumisse o

¹⁷⁶ *El tercer puesto en cuanto a pensamientos que producen Solemnidad lo ocupa la exposición de materias que son por naturaleza divinas, pero por lo general se observan en seres humanos, como el examen de la inmortalidad del alma, de la justicia, de la templanza o temas similares, o sobre la vida en general, o qué es la ley, o qué la naturaleza, o temas afines.* HERMÓGENES. Sobre as formas de estilo. Madri: Gráficas Condor, 1993, p. 130.

¹⁷⁷ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 137.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 369.

posto de matador, de Colatino. E continuou: — Hoje ou amanhã, de tiro ou de doença, de qualquer jeito um dia ele tinha de morrer!¹⁷⁹

Uma quarta característica da *Solenidade* é:

Os pensamentos que ocupam o quarto lugar na solenidade são aqueles que dizem respeito apenas a assuntos humanos, mas importantes e ilustres, como a batalha de Maratona, ou de Platéia, ou a batalha naval de Salamina, ou o que aconteceu no Monte Athos, ou no Helesponto, e assim por diante. E se, ao acrescentar a eles um elemento mítico, como Heródoto fez, por exemplo, na história de Iacchus e outras semelhantes, a Solenidade é acompanhada pelo Prazer, essa é outra questão. Estes, portanto, são os pensamentos que correspondem à solenidade.¹⁸⁰

Seguindo essas características pode-se usar o seguinte exemplo qualificado como *Solene*:

Mas, de um ponto de vista menos radical, pode-se dizer que a história começa em 1912, com a chamada “Guerra de Doze”, quando os Garcia-Barretos e outros chefes sertanejos importantes do antigo Partido Liberal do tempo do Império organizaram uma tropa de 1.200 homens armados e tomaram seis cidades, aqui no Sertão da Paraíba. Eu nasci a 16 de Junho de 1897, no auge do “Cercos de Canudos”, que é a nossa “Guerra de Troia”¹⁸¹

Outros estilos ainda poderiam ser citados, mas por meio da *solenidade* é possível ver como as formas de estilo e o estilo régio podem ser aproximados. As teorias de Hermógenes não só sobreviveram as provas do tempo, mas continuam sendo ferramentas teóricas para descrever os estilos do *Romance da Pedra do Reino*.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 46.

¹⁸⁰ *Los pensamientos que ocupan el cuarto puesto en solemnidad son los concernientes sólo a asuntos humanos, pero importantes e ilustres, como la batalla de Maratón, o de Platea, o la batalla naval de Salamina, o lo ocurrido en el monte Atos, o en el Helesponto, y similares. Y si, al añadir a ellos un elemento mítico, como hizo Heródoto, por ejemplo, en la historia de Yaco 122 y otras similares, la Solemnidad va acompañada de Placer, ésa es otra cuestión. Así, pues, esos son los pensamientos que corresponden a la Solemnidad.* HERMÓGENES. Sobre as formas de estilo. Madri: Gráficas Condor, 1993, p. 131.

¹⁸¹ SUASSUNA, A. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017., p. 311

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se Ariano Suassuna se considerava de uma corrente anacrônica, clássica e eterna, nada mais justo do que investigar a sua obra utilizando uma das ferramentas mais antigas já pensadas para se analisar literatura, a retórica. A sua vida escolar e acadêmica aconteceu em um contexto em que se ensinava retórica nas escolas, sua formação em direito e o seu método de construção literária tornam o autor pacífico a essa ferramenta de forma que ela passa a fazer parte da sua vida artística. Suassuna faz parte da tradição retórica.

É perceptível a sua vontade de se conectar a uma coisa maior. Um projeto grande que o deslocasse para fora de vertentes literárias reduzidas como o regionalismo, escaninho onde ele é incluído em alguns momentos.

Isso coloca em perspectiva o esforço do autor, que não desistiu de aplicar o que ele considerava a forma ideal em sua obra, não deixou de recorrer as fórmulas que já tinham dado certo ou que pelo menos eram muito conhecidas e usou o clichê para criar o seu próprio *monumento literário*. Quando observado com cuidado, tal *monumento* se revela como um mosaico, uma montagem de fragmentos unidos em harmonia e capricho. Um castelo que levou uma década para ser erguido.

Suassuna, ao escrever o *Romance da Pedra do Reino* não só valorizou a cultura popular, mas abriu uma gama de possibilidades para estudo da sua obra e trouxe junto o material criativo do povo para o seu destaque merecido.

Por meio de mecanismos retóricos ele consegue criar um romance que é capaz de conversar com uma ampla gama de outros autores. O potencial de diálogo do seu texto é uma característica intencional fundamentada no seu método de construção colocando os cantadores anônimos do meio do sertão em diálogo com nomes do cânone literário universal.

Quando se parte de um elemento histórico como a cavalaria para que se faça uma leitura do *Romance da Pedra do Reino*, torna-se o antigo em atual. Nota-se que as tópicas literárias e históricas que Curtius usou para estudar a literatura latina europeia são totalmente funcionais para se estudar o romance de Suassuna. Desde as tópicas mais gerais, de introdução e conclusão, até as tópicas mais específicas como as personalidades e os estereótipos dos seus personagens.

Criticado ou amado, claro ou mal compreendido, moderno (pós-moderno) ou ultrapassado, fato é que Suassuna ocupa um lugar singular na literatura Brasileira. Ele assumiu para si o papel de ser um representante e defensor do que para ele é a verdadeira cultura popular brasileira. Sua pretensão pode muito bem ser enxergada como arrogância, mas a verdade é que

a razão por trás disso é nobre. Isso fica visível na *Pedra do Reino*. Produzir o gênio da raça brasileira não significa somente o seu protagonista ou ele mesmo serem reconhecidos dessa forma. No fundo, o que ele quer que o leitor entenda é que da raça brasileira, com mania de autodepreciação, poderia aparecer também um gênio, o Gênio da Raça Brasileira, equiparável com qualquer gênio de qualquer outro lugar.

Seu romance não é só a defesa proferida por Quaderna ao Corregedor, é uma defesa e valorização do povo e reconhecimento de todas as contradições contidas nesse termo. Suassuna brinca ao apontar os alvos do seu romance, mas o leitor é convidado a ser testemunha de umas das maiores defesas em favor do Brasil e da sua cultura que já foram criadas. O texto é uma proposta explícita de ser a obra definitiva da literatura brasileira e a sua solidez nesse sentido é admirável. Tentar equilibrar todas as contradições que a sociedade brasileira contém dentro de uma obra única não é um trabalho que qualquer autor seria capaz de fazer. Samuel e Clemente são a constatação disso, da união dessas duas contradições cavalgantes nasce uma quimera, um Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão, o Quaderna. É na contradição que é gerada a *Pedra do Reino*.

Suassuna, consagrado por suas produções teatrais, obras traduzidas para vários idiomas, também era artista plástico. Dizia que quando criança sonhava em ser palhaço, mas pela timidez, achava que não conseguiria. Com a *Pedra do Reino* mostra que ele sempre foi maior do que o público talvez o conceba.

A verdade é que o *Romance d'A Pedra do Reino*, que não é o único romance do autor, é uma síntese de todas as noções estéticas e literárias que o artista tinha como suas filosofias criativas. A sua capacidade de se conectar e dialogar com outras obras da literatura universal é uma mostra do que o autor tinha como ideal de literatura, ou seja, um trabalho original que reconhece as suas influências, mas trabalha para tentar superá-las. Por exemplo, os gregos antigos, para ele, no romance, são tratados como ladrões de cavalo, ladrões de bode e vaqueiros e a existência do próprio Homero é colocada como uma mera possibilidade remota. A aparente redução dos gregos é na verdade uma forma de equilibrar as coisas, pois no sertão também é comum o banditismo. Nesse caso, se o que pode ser considerado ruim está presente nos dois cenários, por que não se pode da mesma maneira surgir uma obra como a *Iliada* e *A Odisseia*, uma *Pedra do Reino* no meio da “infertilidade” sertaneja?

Ao usar estilos diferentes em sua obra Suassuna abre a porta para a Retórica. A sua aproximação com Hermógenes permite ver isso com clareza. A engenhosidade aplicada para fazer a *Pedra do Reino* é técnica testada, calculada, polida. Algo que leva uma década para ficar pronta não pode ser reduzida a mero talento.

Há uma engenhosidade explícita na *Pedra do Reino*. Não é possível dizer se Suassuna leu Hermógenes e se inspirou em suas ideias para construir o romance, mas a forma como as ideias que estilo exploradas pelos dois autores se encontram é impressionante. Suassuna resgatou a ideia de que uma obra para ser da melhor qualidade deve se inspirar em modelos já consagrados. Não há obscuridade nenhuma nessa característica, não há nada o que esconder. É tudo muito simples e direto, o romance é deliberadamente construído em cima do passado, em cima da fórmula. É uma tradição. Por isso que Quaderna quer ser cavaleiro. A cavalaria nesse contexto todo é muito importante para expressar uma ideia de que transitoriedade e trocas de fórmulas literárias devem ser observadas com cuidado. A aderência, digamos, do herói cavaleiro ainda é forte, mesmo na atualidade.

Obviamente que a *Pedra do Reino* não é um romance de cavalaria, mas dentro dele estão os “espíritos” de todos os outros romances de cavalaria já escritos. Suassuna usa os cavaleiros para manter o seu romance colado na tradição. Comparar cangaceiros vestidos com suas roupas de couro a cavaleiros trajados em armaduras metálicas mantém o seu trabalho no lugar que Curtius propõe que se deva estudar literatura, através da história e da filologia. A história, inevitavelmente, se apropria da literatura para falar do passado.

Outro caminho que poderia ser explorado nessa pesquisa é a sofística. Os sofistas foram acusados de usar distorções ou imprecisões para falar sobre o mundo. Isso é exatamente o que Quaderna faz. Na verdade ele é um sofista que distorce a realidade para construir um depoimento e um romance mais interessante, tanto para o corregedor, quanto para o público.

A *Pedra do Reino* está inserida em um contexto de resistência. Todos sabem o quanto Suassuna brigou para afastar influências culturais que para ele eram contaminações, a mais forte delas, a influência norte americana. Mas também é a resistência de retórica que já havia arrefecido a algum tempo como ferramenta legítima de criação literária. Mas na *Pedra do Reino* a retórica se mostra tão forte como ferramenta criativa quanto em seus primórdios.

Quando se pensa no estilo do Suassuna como autor, ele tem a habilidade para usar todos os estilos e seus contrários. De forma abrangente ele transita entre os estilos auto, médio e baixo.

Em suma, encontrar essas características retóricas no romance de Ariano Suassuna foi uma grata surpresa. No início da pesquisa essa pertinência não era esperada, ainda mais com tamanha compatibilidade. Isso mostra a sobrevivência da retórica e como ela continua sendo uma ferramenta poderosa que contribuiu não só com a literatura antiga, mas ainda serve para produções atuais.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A CANÇÃO DE ROLANDO.** Tradução: Ligia Vassallo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ARARIPI Jr, T. A. **O Reino Encantado:** chronica sebastianista. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Noticia, 1878.
- ARISTÓFANES. **As Rãs.** 1 ed. Tradução: Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Expresso Zahar, 1996.
- _____. **Os Cavaleiros.** Tradução: Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2004.
- ARISTÓTELES. **Poética.** 2 ed. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. **Retórica.** Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2013.
- _____. **Teoria do Romance I: A estilística.** 1 ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. **Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo.** 1 ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. **Teoria do Romance III: O romance como gênero literário.** 1 ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BARTHÉLEMY, D. **A Cavalaria:** da Germânia antiga à França do século XII. Tradução: Néri de Barros Almeida e Carolina Gual da Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- BARROS, J. D. **Os Trovadores Medievais e o Amor Cortês – Reflexões Historiográficas.** ALETRIA, Rio de Janeiro, n. 1, p. 01-15, maio/abril 2008.
- BACZKO, B. “**A imaginação social**” In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem.* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BONNASSIE, P. **Vocabulário básico de la história medieval.** Traducción: Manuel Sánchez Martínez. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- CALVINO, I. **Os Nossos Antepassados.** Tradução: Nilson Moulin. Companhia de Bolso, 2014.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos (1750-1880).** 1 ed. São Paulo: Todavia, 2023.
- CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F (org). **Literatura Comparada: Textos Fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CASCUDO, L da C. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 12 ed. São Paulo: Global, 2012.
- _____. **Antologia do Folclore Brasileiro Vol. I.** 1 ed. digital. São Paulo: Global, 2014.
- _____. **Mouros, Franceses e Judeus: três presenças no Brasil.** 1 ed. dig. São Paulo: Global Editora, 2014.
- CERVANTES, S. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha,** primeiro livro. 7 ed. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha,** segundo livro. 4 ed. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CHARTIER, R. **A ordem dos livros:** leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. 2 ed. Tradução: Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- CUNHA, E. da. **Os sertões.** 2 ed. Jandira, SP: Principis, 2020.
- CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina.** 3 ed. Tradução: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.
- DEMÓSTENES. **A Oração da Coroa.** 1 ed. Tradução: ? Editora: LeBooks Editora.

- DUBY, G. **Guilherme Marechal, ou, o melhor cavaleiro do mundo**. Tradução: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.
- _____. **O cavaleiro, a mulher e o padre**. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- _____. **O tempo das catedrais – a arte e a sociedade 980 – 1420**. 1 ed. Tradução: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. 7 ed. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- ELIAS, N. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. 1 ed. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **O processo civilizador**, V. 1: Uma História dos Costumes. 2 ed. Tradução: Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- _____. **O processo civilizador**, V. 2 Formação do Estado e Civilização. 1 ed. Tradução: Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ESPINOSA, F. **Antologia de textos históricos medievais**. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1981.
- EURÍPEDES. **Medeia, As Bacantes e as Troianas**. 2 ed. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- FERREIRA, E. A. G. R.; MARQUES, F.C.A.; BULHÕES, R.M. (org.). **Literatura de cordel contemporânea: voz, memória e formação do leitor**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2020.
- FERREIRA, J. P. **Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- FLAVIENSE, A. C. G. *et al.* **História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França**. Tradução: Jeronimo Moreira de Carvalho. Lisboa: Typographia Rollandiana. 1863.
- FLORI, J. A. **Cavalaria: A Origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. Tradução: Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.
- GASSNER, J. **Mestres do Teatro I**. 2 ed. Tradução: Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GEOFFREY de M. **A História dos Reis da Bretanha**. Tradução: Artur Avelar. 1 ed. Belo Horizonte, MG, 2022.
- GEST, K. L. **As Origens e a História das Ordens de Cavalaria**. Tradução: Alexandre Trigo. São Paulo: Madras, 2012.
- HANSEN, J. A. **Categorias epidídicas da ekphrasis**. REVISTA USP, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006.
- _____. **O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. 1 ed. São Paulo: Hedra, 2000.
- HAURÉLIO, M. **Literatura de cordel: do sertão à sala de aula**. São Paulo: Paulus, 2013.
- HAVELOCK, E. A. **Prefácio a Platão**. Tradução: Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- HERMOGENES. **Sobre las formas de Estilo**. Madri: Gráficas Condor, 1993.
- HOMERO, **Íliada**. 25 ed. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- IPHAN/Ministério da Cultura. **Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás**. Brasília: IPHAN, 2010.
- JENNY, L. *et at.* **Intertextualidades («Poétique» N.º 27)**, revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Almedina, 1979.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 3 ed. Tradução: Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- KURY, M. da G. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

- LAZARILHO DE TORMES.** 2 ed. Tradução: Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2012.
- LE GOFF, J e SCHMITT, J-C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006.
- LE GOFF, J. **A civilização do Ocidente medieval.** Tradução: Monica Stahel. Petrópolis, RJ: Vozes. 2016.
- _____. **A história deve ser dividida em pedaços?** 1 ed. Tradução: Nícia Adam Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- _____. **Heróis e maravilhas da Idade Média.** 2 ed. Tradução: Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes. 2011.
- LEITE, A. A. de S. **Fanatismo Religioso: Memória Sobre o Reino Encantado na Comarca de Villa Bella.** 2 ed. Juiz de Fora: Typographia Mattoso, 1898.
- LLULL, R. **Doutrina para Crianças.** (c. 1274 – 1276). Tradução: Ricardo da Costa. Corona d’Aragó: Sèrie, Marfil, e-Editorial IVITRA Poliglota. Estudis, Edicions i Traduccions, 2010.
- _____. **R. Félix, ou o Livro das Maravilhas.** Tradução: Ricardo da Costa. São Paulo: Escala.
- _____. **O livro da Ordem da Cavalaria.** Tradução: Prof. Dr. Ricardo da Costa (UFES)
- LOPES, G. V ; MASINI, M. (ed). **Cantigas Trovadorescas: da Idade Média aos nossos dias.** Lisboa: IMC, 2014.
- LOPES, M. A. **Altas Cavalarias: Dom Quixote e seus precursores.** Londrina: EDUEL, 2008.
- LOVECRAFT, **H. P. Medo Clássico 2:** H. P. Lovecraft. Tradução: Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.
- LUCIANO de S. **Biografia Literária/Luciano de Samósata.** Org. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. **Diálogo dos Mortos.** Tradução: Henrique G. Murachco. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2007.
- MALORY, Sir T. **A Morte de Arthur: Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda.** Tradução: Maria Helena Rouanet. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- MEINER, C. **Modernizando a Topologia Literarária: Convenção, Contingência e História.** Tradução: Caetano W. Galindo. REVISTA VERSALETE, Curitiba, v. 6, nº 11, julho/dezembro 2018.
- MESCHONNIC, H. **La poesía como crítica del sentido.** 1 ed. Buenos Aires: Marmol-Izquierdo Editores, 2007.
- MICHAELIS. **Dicionário escolar espanhol.** 2 ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008.
- MOLIERE. **O Avarento.** Tradução: Alexandre Moreira da Silva, 2009.
- NASCIMENTO, B. do. **Estudos Sobre o Romancelo Tradicional.** João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2004.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica.** 3 ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2021.
- PEREIRA, N. de S. **Cavalcadas no Brasil: De Cortejo a Cavalos a Lutas de Mouros e Cristãos.** São Paulo: Escola de Folclore, 1983.
- PLAUTO. **Alulária ou a Comédia da Panela.**
- QUEIRÓS, M. V. de. **Messianismo e conflito social: a Guerra Sertaneja do Contestado.** 3 ed. São Paulo: Ática, 1981.
- QUINTILIANO, M. F. **Instituição Oratória.** Tradução: Bruno Fregni. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.
- REGO, J. L do. **Pedra Bonita.** 16 ed. São Paulo: Global Editora, 2022.
- REGO, J. L do. **Cangaceiros.** 16 ed. São Paulo: Global Editora, 2022
- ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas.** 22 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

- SALINAS, M. **La Retorica em Espanha/Retorica em Lengua Castellana**. Madri: Editora Nacional, 1980.
- SAMOYAUT, T. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- SANTOS, I. M. F. dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- SCATOLIN, A. **A invenção no *Do orador de Cícero*: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23**. 2009. Nº pg. 313. Categoria: Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- SILVA, G. F. da. **Vertentes e evolução da literatura de cordel**. 5 ed. Rio de Janeiro, 2011.
- STANTON, D. **12 Heróis: as forças especiais que fizeram história**. 1 ed. Tradução: Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.
- _____. **Manifesto Armorial**. Revista Pernanbucane de Desenvolvimento, Recife, Condepe, v. 3, n. 2, p. 39-74, julho/dezembro 1976.
- _____. **O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- _____. **O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 16 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- _____. **O Santo e a Porca**. 32 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2016.
- SUASSUNA, A; NELTON Jr. C. (org). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SUASSUNA, A; NELTON Jr. C. (org). **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta – edição especial de 50 anos**. 17 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- SWHWARCZ, L. M. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TEON, HERMOGENES, AFTONIO. **Ejercicios de Retórica**. Tradução: M^a Dolores Reche Martínez. Madri: Editorial Gredos, S. A, 1991.
- TRINGALI, D. **A retórica antiga e as outras retóricas: A retórica como crítica literária**. São Paulo: Musa Editora, 2014.
- VASSALLO, L. **O sertão medieval e o teatro de Ariano Suassuna**. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022.
- VIEIRA, A. L. **O Romance de Amadis: reconstituição do Amadis de Gaula dos Lobeiras (séc. XIII-XIV)**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- VIEIRA, M. A. da C. **A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos Cervantinos e Recepção do *Quixote* no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- _____. da C. **Dom Quixote: A letra e os Caminhos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- VILELA, F. **Lampião e Lancelote**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2016.
- LABORATÓRIO LIBER UFPE. **Ariano Suassuna - O poeta do Nordeste (1979)**. Youtube, 31 de jan. de 2018. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=2EEmByxzn5Y&t=13s> Acesso em: 15 novembro de 2023.