



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit
Mestrado em Literatura

JULIANA MARAFON PEREIRA DE ABREU

**Identidade e Arte Armorial:
A tessitura engendrada entre as imagens e o texto
no *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do
Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna**

Brasília
2021

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit
Mestrado em Literatura

JULIANA MARAFON PEREIRA DE ABREU

**Identidade e Arte Armorial:
A tessitura engendrada entre as imagens e o texto
no *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do
Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília
2021

AA162i Abreu, Juliana Marafon Pereira de
Identidade e Arte Armorial: A tessitura engendrada entre
as imagens e o texto no Romance d'A Pedra do Reino e o
Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, de Ariano Suassuna /
Juliana Marafon Pereira de Abreu; orientador Sidney
Barbosa. -- Brasília, 2021.
126 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Identidade cultural. 2. Arte armorial . 3. Ariano
Suassuna. 4. Gravura. 5. A pedra do reino. I. Barbosa,
Sidney, orient. II. Título.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit
Mestrado em Literatura

DISSERTAÇÃO:

Identidade e Arte Armorial: A tessitura engendrada entre as imagens e o texto no *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL/UnB) – Presidente e Orientador

Prof. Dr. Eguimar Simões Vogado (UNESP – *Campus Araraquara*) – Titular

Prof^a. Dr^a. Karina Chianca Venâncio (UFPB) – Titular

Prof. Dr. André Luís Gomes (TEL/UnB) – Suplente

Brasília
2021

Ao Luiz, à Carmem e ao Miguel,
que são a força criadora e motivacional de minh'alma.

AGRADECIMENTOS

Esse gesto faz parte de uma genuína gratidão em reconhecimento à participação constante, tanto de pessoas quanto do próprio cosmo, para a realização deste sonho. Foram pouco mais de dois anos de uma trajetória intensa de acontecimentos, emoções e conhecimento, cuja concretização só foi possível devido à presença de pessoas especiais e únicas.

Começo agradecendo ao professor Sidney Barbosa, meu estimado orientador, por me acolher ao longo desses anos de pesquisa, sempre me ampliando os horizontes do conhecimento e engrandecendo-me o lado humano.

Ao Luiz, meu companheiro leal, cujo amor e apoio, em diferentes sentidos, deram-me meios para que essa criação se tornasse criatura.

Aos meus filhos, Carmem e Miguel, pela dose diária de amor, transformada em admiração e confiança, dando-me forças para seguir adiante.

À minha mãe, Mara Marafon, pela crença em minhas habilidades e pela estima e amor incondicionais.

Ao meu pai, Almir Pereira, por despertar-me a curiosidade pelo conhecimento em humanidades e por incentivar-me a seguir em frente.

Aos meus irmãos, Janaisa, Janiara, Mateus, Thiago e Filipe, por compartilharem os anos mais lúdicos de minha vida e por continuarem fazendo da minha existência uma forma de aprendizado e amizade recíproca.

Aos meus sogros, Maria e Gabriel, por me acolherem como parte integrante de sua família, fazendo-me abrir o coração para a realização de novos laços.

Aos meus cunhados, Márcia, Ana Cristina, Gabriel, Wiliam, Wesley, Nathália, José Ronaldo e Stela, pela consideração mútua e pelas conversas que muito nos engrandeceram.

Aos meus sobrinhos, Bruna, Víctor, Maria Eduarda, Clara, Davi, Nathan, Julia, Theo, Pedro, Amanda, Ravvy, Antônio Gabriel, Júlia, Rayan, Emanuel, Lucas e Elis, por trazerem mais alegria e festividade aos nossos dias.

À querida Neia, pela dedicação em nosso lar e por sua nobre postura em manter o ambiente aconchegante, necessário para uma convivência harmoniosa.

Ao grupo de Pesquisa *LiterArtes*, que me propiciou novas leituras, debates reflexivos e trocas indispensáveis para o alargamento das bases teóricas na realização desse estudo.

Aos queridos colegas que se tornaram parte integrante e fundamental dessa jornada no Programa de Pós-Graduação nessa Universidade. Agradeço aos estimados camaradas que floresceram ao longo do caminho nas pessoas de Juliana Mantovani, Sara Lelis, Walter Guarnier, Fabiano Melo, Fabíula Ramalho, Daise Cardoso, Kelly Vianna, Maria das Dores Santos, Joice Antonelli, Hiolene Champloni, Rachel Correa, Patrícia Berg, Alan Brasileiro, Igor Barcelos, Samara Liz, Tânia Moura, Lorena Melo, Beatriz Campos, Adair Oliveira, Thales Rosário, Dennys Silva-Reis, William Maia, Vitor Gama, Sidnei Costa, Aline Correia, Wandick Costa, Karine Lyra, Lara Alberto, Jaqueline Coelho, Rosana Correia, Kelly Moreira, Myrlla Muniz, Andrezza Dantas, Carolina Campos, Emer Merari, Flaviane Pires, Gustavo Paiva, Kathia Regina, Rocío del Carmen, Thayana Guimarães e Wanderson Tobias, que abriram seus braços para a conversa franca e o debate reflexivo. Agradeço a cada um dos demais colegas que engrandeceram essa vivência no Mestrado e, portanto, não menos importantes, deveriam constar dessa lista; antecipadamente peço escusa por ocasionalmente esquecer algum.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, nas pessoas de Júnia Regina de Faria Barreto, Maria da Glória Magalhães dos Reis, Edvaldo Bergamo, Danglei de Castro Pereira, André Luís Gomes, Alexandre

Pilati e Sylvia Helena Cyntrão. À professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais dessa Universidade, Tatiana Fernández. À professora da Universidade Católica de Brasília, Alessandra Matias Querido. Agradeço a todos por me instigarem a curiosidade pelo conhecimento e o estreitamento de laços acadêmicos por meio de aulas, encontros e eventos variados.

Aos professores das bancas de qualificação e defesa Eguimar Simões Vogado, Alessandra Matias Querido, Karina Chianca Venâncio e André Luís Gomes, pela leitura minuciosa seguida de observações e acréscimos que enriqueceram este trabalho.

À Universidade de Brasília, que me proporcionou preciosos momentos de saber e de estar, e fez florescer uma nova esperança em meu ser pessoal e acadêmico. Acrescento a esse caldo cada um dos servidores e profissionais que, de muitas maneiras, deram assistência às minhas necessidades naquela comunidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, do Ministério da Educação, pela concessão de bolsa de Demanda Social, que me deu o suporte necessário à manutenção dessa aventureira experiência acadêmica e pessoal.

Às admiráveis mulheres Adélia Nogueira, Bianca Monteiro, Suzana Miller, Daniella Amorim, Lucilene Vitória, Eveline Cordeiro, Djane Gayoso e Gabriella Morello, que fazem parte de uma rede muito bem trançada por laços femininos de amizade sincera e recíproca.

A todas as pessoas que de alguma forma fizeram ou fazem parte da minha jornada, trazendo luz aos meus dias e transformando meus instantes em agradáveis memórias.

Aos livros, estudos e todas as formas de expressão artística que alimentam minha alma, servindo como uma instigante brisa amena em meio a esse denso e vasto mundo.

A Deus e à mãe Natureza. A todos, enfim, minha gratidão.

A primeira coisa que nos diz uma obra de arte é que o mundo da liberdade é possível, e isso nos dá força para lutar contra o mundo da opressão.

Graciliano Ramos

RESUMO

Esta dissertação está fundamentada no estudo da tessitura engendrada entre as imagens e o texto no *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, com ênfase nos aspectos “identidade e Arte Armorial”. Desse modo, desenvolveremos aqui um diálogo entre a narrativa e as gravuras abordadas pela perspectiva do narrador protagonista, o personagem Quaderna. Em princípio, o propósito da análise desse romance é retratar o contexto biográfico e literário de Suassuna e, ainda, a dinâmica representada pela literatura *sertaneja* brasileira com a qual o autor produziu seu romance. Além disso, buscaremos o florescimento da Arte Armorial por meio de um movimento, que desencadeou também a produção do que o autor chamou de *Iluminogravuras*, as quais integram o extenso cenário de criação desse artista nessa e em outras obras. Em seguida, contextualizaremos o viés histórico e as histórias do sertão nordestino. Com isso, expõem-se os movimentos que serviram como pano de fundo para a elaboração da narrativa – entre eles, o messianismo sebastianista, a resistência do Quilombo dos Palmares e o povoamento do sertão interior. Apresentaremos, ainda, aspectos como a identidade do Sertão Medieval, retratada por Quaderna e as Pedras do Reino (metáfora das propriedades da classe dominante) e a representação de um duelo entre os dicotômicos lados do azul e do encarnado, em alusão direta ao erudito e ao popular. Ademais, faremos referência à simbologia na composição dos elementos inseridos nas gravuras que foram escolhidas para análise e constituíram o estudo e, enfim, à dimensão iconográfica da substituição do leão pela onça na narrativa. Por fim, mostraremos as conexões estabelecidas entre as palavras e a iconografia representadas na obra desse aguerrido autor da Literatura Brasileira do século XX até o início do XXI que, como proeminente pensador e defensor da cultura nacional, combateu o “raso gosto médio” estabelecido pela massificação midiática e pelas preferências estéticas burguesas. Nas palavras do autor, “Toda arte é local, antes de ser regional; mas, se prestar, será contemporânea e universal.”.

Palavras-chave: Identidade cultural. Ariano Suassuna. Arte Armorial. Gravura. Narrativa. Tessitura. A Pedra do Reino.

ABSTRACT

This paper is focused on studying the weaving knitted between images and the text presented at Brazilian author Ariano Suassuna's work *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. The emphasis is on the aspects 'Identity and Armorial Art. Thus, the dialogue developed on the narrative and the paintings envisioned by Quaderna character. The initial goal is to analyse this novel within Suassuna's biographical and literary context. But also, the dynamics represented by the Brazilian bushland literature used by the author to create the novel. Besides, the nurturing of the Armorial Art is also sought after. This was made through a movement which triggered the production of what was named by Suassuna as Illuminated Engravings (*Iluminogravuras*). These are part of the variegated creative scope of this artist for this and other pieces of work. The following aim is at the historical side and the stories told about the Brazilian North-eastern Hinterland. This scenario is the setting for the concoction of the narrative, amongst which one can find the sebastianist messianic, the Quilombo dos Palmares resistance and the expansion of the hinterland of the Northeast region of Brazil. This paper focus on presenting, as well, the Medieval Hinterland, represented by Quaderna and the Kingdom Stones (a metaphor for the dominant classes estates), and the depiction of a duel of dichotomous sides of blue and crimson – a forthright picture of erudite and popular. There is a reference to the symbolism in composing the elements inserted in the engravings which were chosen to the analysis and have abridged this paper for good measure. In addition, notice is taken to the iconographic dimension of replacing the lion for the jaguar in the narrative. To sum up, there are the connections established between word and iconography that are part of the work of this audacious author in Brazilian Literature from the XX Century to the beginning of the XXI Century. As an acclaimed thinker and defendand of the Brazilian culture, Suassuna has battled the “shallow taste abided” by the media massification and by the bourgeoisie aesthetical choices. In Suassuna's own words: “every form of art is local before it becomes regional. But, if it is any good, it will be contemporaneous and universal.”

Keywords: Cultural identity. Ariano Suassuna. Armorial Art. Engraving. Narrative. Weaving. A Pedra do Reino.

RESUMEN

Esta disertación se basa en el estudio de la tesitura engendrada entre las imágenes y el texto en la novela *Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, con énfasis en los aspectos "identidad y Arte Armorial". Así, se desarrolla aquí un diálogo entre la narración y los grabados planteados desde la perspectiva del narrador protagonista, el personaje Quaderna. En principio, el objetivo del análisis de esta novela es retratar el contexto biográfico y literario de Suassuna, así como la dinámica que representa la literatura *sertaneja* brasileña con la que el autor produjo su novela. Además, se busca el florecimiento del Arte Armorial a través de un movimiento, que también provocó la producción de lo que el autor llamó *Iluminogravuras*, que integran el extenso escenario de creación de este artista en esta y otras obras. A continuación, se contextualiza el sesgo histórico y los relatos del *sertão nordestino*. Con ello, se exponen los movimientos que sirvieron de fondo para la elaboración de la narrativa - entre ellos, el mesianismo sebastiano, la resistencia del *Quilombo dos Palmares* y el poblamiento del *sertão* interior. También presenta aspectos como la identidad del *Sertão Medieval* representado por Quaderna y las Piedras del Reino (metáfora de las propiedades de la clase dirigente) y la representación de un duelo entre los lados dicotómicos del azul y el rojo, en alusión directa a lo erudito y lo popular. Además, hace referencia al simbolismo en la composición de los elementos insertados en los grabados que fueron elegidos para el análisis y constituyeron el estudio y, finalmente, a la dimensión iconográfica de la sustitución del león por el jaguar en la narrativa. Por último, se destacan las conexiones que se establecen entre las palabras y la iconografía representadas en la obra de este aguerrido autor de la literatura brasileña del siglo XX a principios del siglo XXI que, como destacado pensador y defensor de la cultura nacional, combatió el "superficial gusto medio" establecido por la masificación mediática y las preferencias estéticas burguesas. En palabras del autor: "Toda arte es local antes que regional; pero, si tiene éxito, será contemporánea y universal." (traducción nuestra).

Palabras clave: Identidad cultural. Ariano Suassuna. Arte Armorial. Grabado. Narrativa. Tesitura. La Piedra del Reino.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	27
Figura 2	54
Figura 3	55
Figura 4	72
Figura 5	74
Figura 6	76
Figura 7	82
Figura 8.....	87
Figura 9.....	89
Figura 10.....	91
Figura 11.....	94
Figura 12.....	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
I. Primeira parte: ARIANO SUASSUNA E A LITERATURA BRASILEIRA	
1. O contexto biográfico e literário de Suassuna	25
1.1 Vida e obra do autor.....	25
1.2 O caminho do <i>novo romance sertanejo</i>	37
2. Movimento Armorial	41
2.1 O florescimento da Arte Armorial.....	41
2.2 A arte plástica das Iluminuras e as Iluminogravuras de Suassuna.....	49
II. Segunda parte: HISTÓRIA E ESTÓRIAS DO SERTÃO NORDESTINO	
3. As histórias do Nordeste como pano de fundo da narrativa	57
3.1 Movimentos messiânicos, Quilombo dos Palmares e Povoamento do sertão.....	57
4. A permanência da estrutura latifundiária antiga no sertão	62
4.1 Feudalismo, Coronelismo e Latifundiarismo.....	62
III. Terceira parte: A TESSITURA ENGRENDRADA ENTRE AS IMAGENS E O TEXTO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO	
5. A identidade de um Sertão Medieval	68
5.1 Quaderna e as Pedras do Reino.....	68
5.2 O duelo entre o azul e o encarnado.....	78
6. A simbologia na composição dos elementos	84
6.1 Escudos de Armas.....	84
6.2 Da substituição do leão pela onça.....	92
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS 1	115
ANEXOS 2	121

Introdução

A pesquisa de uma obra da literatura brasileira caracterizada na intermedialidade presente no *corpus* teórico de estudos literários, considerando o contexto artístico e histórico da identidade do sertão nordestino, em consonância com a formalização do Movimento Armorial, constituiu-se num estímulo para o desenvolvimento e a construção desse trabalho. A estrutura definida para esta dissertação pretende estabelecer um arcabouço capaz de apresentar os contextos biográfico, histórico, artístico e literário por meio de uma dimensão analítica reflexiva que responda aos questionamentos levantados.

A escolha por adentrar no universo de Ariano Suassuna e desfiar sua obra por meio dessa narrativa estabeleceu uma intensa motivação para nossa tessitura. A cada contato com o imaginário fabuloso criado pelo autor dentro de toda sua perspectiva artística acendia-se-nos uma centelha interna que abrilhantava nossa trajetória ao longo da pesquisa.

O caminho de um percurso acadêmico, por vezes, costuma ser árduo, mas, mesmo diante dos percalços sofridos no atual cenário cultural e político brasileiro, não podemos nos abster do nosso compromisso como pensadores e visionários de um futuro baseado em projeções mais favoráveis aos oprimidos. Suassuna, por meio de sua arte, retratou magnanimamente as dicotomias entre o Brasil oficial e o real, e, usando com maestria seu lado criativo, fez-nos enxergar as agruras humanas vivenciadas por seus personagens, como exemplo da fragilidade imposta aos desvalidos frente aos traços de altivez dos opressores.

A partir desse viés, seguimos apresentando a narrativa em questão, que foi produzida no decorrer de doze longos anos. Tal fato justifica-se à primeira leitura do objeto de pesquisa, na qual percebemos sua inefável criação, numa composição tão bem

elaborada que arriscamos afirmar ser uma produção que atravessará os tempos sempre como uma obra contemporânea.

A misteriosa e enigmática descendência de um reino de crime e sangue; o imaginário de um Rapsodo do sertão medieval; a identidade político-literária de um monarquista de esquerda; a Arte Armorial inserida numa narrativa submersa em referências cultas e populares – são aspectos que integram o romance de Ariano Suassuna. Irreverente, místico, dramático, intenso e, ainda, cômico, são aspectos reservados a explicar esse “Memorial dirigido à Nação Brasileira” tão bem orquestrado por Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, personagem-símbolo escolhido por Suassuna para dar voz e magia a esse inigualável romance.

Publicada em 1971 – o que significa ressaltar que a obra comemora seu quinquagésimo aniversário literário no corrente ano – a narrativa *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, do escritor Ariano Suassuna, está em sua 16ª edição, de 2017, e apresenta-se dividida em cinco “livros”, intitulados: *Prelúdio – A Pedra do Reino; Chamada – Os Emparedados; Galope – Os Três Irmãos Sertanejos; Tocata – Os Doidos; e Fuga – A Demanda do Sangral*, e condensa um total de oitenta e cinco “folhetos”.

Em seu primeiro “livro”, *Prelúdio – A Pedra do Reino*, dividido em vinte e dois “folhetos”, a obra inicia-se por meio do relato pessoal do narrador protagonista, o personagem Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, numa fala que se passa na cadeia da Vila de Taperoá, na qual ele se encontra, não se expondo ainda os motivos de sua prisão. Quaderna passa a narrar sua história e, como ele mesmo nomeia, seu romance epopeico, que revelará num tempo político e literário o porquê de ele estar sendo submetido a tal suplício. Construindo aos poucos a epopeia de sua descendência e sua ligação de monarquia com a Pedra do Reino, Quaderna passa, então, a relatar um passado de poucos anos atrás, em que acontece a chegada de uma peculiar cavalgada à

Vila, a qual mudaria o destino de muitas pessoas poderosas do lugar. Para descrever tal evento, Quaderna cita Antônio Gonçalves Dias, poeta brasileiro, e apresenta como fato premonitório um poema seu que descreveria, cem anos antes, a cena da cavalgada. Segue-se, desse modo, uma narrativa ao longo da qual Quaderna apresenta, no contexto, imagens retratadas por meio de gravuras artisticamente elaboradas por seu irmão, Taparica Pajeú-Quaderna. Destarte, as relações dessas gravuras dentro da obra de Suassuna representam uma expressão profícua da identidade cultural coletiva do sertão nordestino. Como exemplo, citamos, em diferentes momentos, a literatura de cordel como menção para tais expressões artísticas e, ainda, referências históricas e a vasta literatura estrangeira.

Segue abaixo um trecho da obra que retrata o início da jornada do protagonista Quaderna:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. 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. (SUASSUNA, 2017, p. 35)

E continua:

... 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

lhes servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça; sendo que, a qualquer momento, a Onça Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição. (SUASSUNA, 2017, p. 35-36)

No segundo “livro”, *Chamada – Os Emparedados*, dividido em quatorze “folhetos”, Quaderna narra, entre outros assuntos, a presença de mais dois importantes personagens: Clemente – negro, filósofo, ateu, esquerdista e representante do povo; e Samuel – branco, fidalgo, monarquista, direitista e representante da nobreza. Ambos desempenharão papel dos dois extremos político-literários no desenredo do romance e, como seus mentores, exercerão influência na educação de Quaderna. Não obstante, será Quaderna quem os motivará a criar a “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba” (2017, p.192), da qual eles três serão membros participantes e de onde surgirá, no íntimo de Quaderna, a ideia da criação de sua epopeia, na intenção de se tornar “Gênio da Raça Brasileira”, com uma obra total e completa, tendo mais uma vez uma relação estabelecida com as diversas artes que estariam compondo sua grande criação.

Segue trecho de representação do referido “livro” por meio de um diálogo:

– Sugiro que nosso sodalício se chame “Academia de Letras dos Emparedados de Taperoá”!

– “Emparedados”? Emparedados, por quê? – indagou Samuel, intrigado.

– É o único nome em torno do qual podemos nos unir. Eu sou “emparedado” porque, segundo vocês, vivo assim, murado entre o enigma e o logogrifo. Clemente, porque vive “agrilhado entre as paredes do grifo do mundo, entre os elos de ferro do preconceito e da injustiça social”. Quanto a Samuel, “anjo decaído nas paredes de pedra da prisão terrena”, é também emparedado, porque vive aqui, “exilado neste bárbaro Deserto africano e asiático que é o Sertão”. Finalmente,

em conjunto, nós três somos “emparedados” porque, com as andanças e extravios políticos que o Brasil vai vivendo, nós todos temos cara de quem, com culpa ou sem culpa, vai ser encostado à parede e fuzilado! (SUASSUNA, 2017, p. 191)

No terceiro “livro”, *Galope – Os Três Irmãos Sertanejos*, dividido em vinte e sete “folhetos”, Quaderna, a princípio, narra a chegada de um corregedor à Vila. Este é responsável por desenterrar uma trama sangrenta e enigmática pela qual Quaderna, por meio de denúncia, é chamado a depor como comprometido nos fatos. Ao longo da narrativa, segue-se o relato de um duelo entre Clemente e Samuel, no qual se faz presente uma forte encenação teatral, anteriormente referenciada também como representação do cordão encarnado e do cordão azul, numa alusão entre o popular e o erudito, e mais uma vez traduzindo a relação entre as culturas dicotômicas. Além disso, Quaderna expõe o crime indecifrável, o qual matou seu padrinho, Dom Pedro Sebastião – pai dos três irmãos sertanejos (Arésio, Silvestre e Sinésio) – este, mais conhecido como o Príncipe ou o Rapaz-do-Cavalo-Branco.

A seguir um trecho da narrativa retratando a presença do Corregedor na Vila de Taperoá:

Estava-se nesse ambiente, quando chegou à nossa Vila de Taperoá um certo juiz-Corregedor, homem poderoso e perigoso, aumentando os boatos que já corriam sobre a situação política. ... Aí, ocorrera o pior, para mim: alguém me delatou ao Corregedor como implicado nos acontecimentos, desenterrando, com a denúncia, velhas tramas sangrentas e enigmáticas que todos nós preferíamos sepultar na pedra, debaixo de sete chaves, mas que reapareciam agora, lançando o desassossego, o sofrimento e o medo sobre a nossa família e sobre algumas das pessoas mais influentes e poderosas do lugar. (SUASSUNA, 2017, p. 258-259)

No quarto e quinto “livros”, *Tocata – Os Doidos*, dividido em doze “folhetos”, e *Fuga – A Demanda do Sangral*, dividido em dez “folhetos”, Quaderna segue a narrativa no intuito tanto de desenredar a história do crime misterioso quanto de apresentar as participações não menos importantes de novos personagens na trama e, ainda, alcançar sua maior ambição: criar uma obra-prima que, em sua maior pretensão, disputaria, no vasto Império da Literatura, o cargo de “Gênio Máximo da Humanidade”. Para Quaderna, sua obra abarcaria um romance epopeico com a presença de prosa, poesia, gravuras, encenações, entre outras artes.

Segue abaixo um vislumbre das fantasias de Quaderna:

Poderia, então, tendo visto tudo, escrever a minha Crônica-epopeica, *A Desventura de Sinésio, O Alumioso*, começando-a com a história de meu Padrinho, continuando com a de Sinésio e tornando-me, com ela, “Gênio da Raça Brasileira”, oficialmente reconhecido como tal pela Academia Brasileira de Letras! (SUASSUNA, 2017, p. 484)

A narrativa em estudo se passa nas primeiras décadas do século XX e, desde sua publicação em 1971, recebeu boa aceitação perante a sociedade leitora e literária do Brasil e do exterior. Desenvolvida a partir de aspectos autobiográficos, Suassuna conseguiu integrar em sua obra questões artísticas, políticas, culturais, sociais e históricas. Assim, compreendemos da narrativa de Suassuna uma estruturação na qual as gravuras presentes – construídas tanto pelo narrador Quaderna (o qual direciona o contexto das imagens) quanto por seu irmão Taparica – formam, a partir de cada unidade, o conjunto artístico-literário proposto pelo protagonista. Nele, imagens e palavras se conectam por meio de uma tessitura cuidadosa, sendo que Suassuna parece brincar com a memória de Quaderna, apresentando-o com um misto de seriedade e comicidade, numa trajetória peculiar na qual suas relações são ricas em identidade.

Enfim, com esse viés, selecionamos algumas das gravuras em grupos e analisamos a influência delas no contexto do sertão nordestino e da caracterização da produção artística que fez florescer o Movimento Armorial. Realizaremos, na medida do possível, uma conexão com o contexto histórico, seguindo-se à análise das próprias imagens em composição com a narrativa. Abordaremos, ainda, a postura enérgica de Suassuna ao defender a cultura e a arte brasileiras em tempos de presença constante de culturas exóticas e de tão intensa realidade virtual disseminada em nosso cenário atual. Pretendemos retratar o contexto da vida e obra do autor por meio da formação literária de seu *locus* e de seu tempo. Afinal, terá sido a partir dessa obra que Suassuna orquestrou e disseminou o *Movimento Armorial*, elevando-o a uma gama de representações artísticas dentro da cultura brasileira?

O objetivo principal deste estudo é analisar a presença do diálogo entre a narrativa e as gravuras abordadas pela perspectiva do narrador protagonista, o personagem Quaderna, que, por meio de uma trajetória única, cria um meio de valorização da cultura do sertão nordestino, com a presença de elementos medievais. Além disso, pretendemos apresentar e investigar o chamado Movimento Armorial quanto à caracterização de uma proposta entre o erudito e o popular, em conformidade com o resgate de um arcabouço medieval sertanejo, o qual agregou raízes culturais estrangeiras à produção do autor. Com isso, queremos proporcionar um entendimento da extensão e da importância dessa manifestação, bem como da sua contribuição para a divulgação e compreensão das realidades culturais, históricas e artísticas nacionais.

Queremos, ainda, retratar o cenário histórico-literário de criação do trabalho artístico do autor em consonância com a abordagem apresentada entre a nobreza e o popular na obra. Por fim, este trabalho acolhe outra justificativa ao tempo em que propõe retratar, a partir da obra em estudo, a construção do personagem Quaderna, o

qual pretende intitular-se “Gênio da Raça Brasileira” e, internacionalmente, “Gênio Máximo da Humanidade”.

Na primeira parte desta dissertação, o propósito é abordar o contexto biográfico e literário de Suassuna, por meio da expressão de sua vida e obra e ainda da dinâmica retratada pela literatura sertaneja brasileira, na qual o autor criou seu romance. Queremos analisar o florescimento da Arte Armorial por meio de um amplo Movimento, que desencadeou também a produção das Iluminogravuras, espelhando outras gravuras (componentes do trabalho plástico desenvolvido por Suassuna), as quais integram o amplo cenário de criação desse artista. Com isso, revelaremos a interdependência entre a imagem e as palavras, na qual “as palavras também estão aí para nos provar até que ponto as imagens podem nutrir a imaginação” (JOLY, 1996, p.122).

Na segunda parte, abordaremos o viés histórico e as estórias do sertão nordestino. Apresentaremos os movimentos – do messianismo sebastianista, do Quilombo dos Palmares e do povoamento do sertão – que serviram como pano de fundo na elaboração da narrativa *Romance d’A Pedra do Reino*¹. Retratamos a permanência da antiga estrutura latifundiária no sertão nordestino, numa alusão aos diferentes momentos históricos nominados feudalismo, coronelismo e latifundiarismo. Com isso, veremos a característica proposta pelo autor no conjunto de sua obra, por meio da qual “Suassuna utilizou os discursos popular, folclórico, histórico, metalinguístico, além de outros discursos estranhos, dando-lhes frequentemente um envolvimento fantástico, para escrever seu romance como num complicado processo de bricolagem” (MARINHEIRO, 1977, p.86).

Na terceira parte, apresentaremos a tessitura engendrada entre as imagens e o texto dentro do romance. Retratamos a identidade do Sertão Medieval por meio da

¹ A partir daqui a obra será tratada apenas como *Romance d’A Pedra do Reino*.

versão de Quaderna e as Pedras do Reino e, também, da representação de um duelo entre os dicotômicos lados do azul e do encarnado, em alusão ao erudito e ao popular. Além disso, abordaremos a simbologia na composição dos elementos inseridos nas gravuras que constituirão o estudo, presentes nos Escudos de Armas e nas bandeiras e, enfim, na relação iconográfica da substituição do leão pela onça.

Com isso, faremos a conclusão apresentando uma análise tanto textual quanto iconográfica, baseando-nos em uma fundamentação teórica e de caráter crítico reflexivo, na qual pretendemos dar um sentido à obra estudada no contexto artístico-literário do sertão nordestino.

Embasaremos a pesquisa em autores como Lígia Vassalo, que trata a questão do Sertão Medieval imbricada na obra de Suassuna. Segundo Vassalo, “As estruturas formais de gênero literário empregadas por Suassuna são híbridas e decorrem, de um lado, da própria adaptação do modelo e, de outro, da própria definição medieval de gênero”. Assim, “A encenação medieval, aliada à dos autos e folguedos populares, reforça-se, em Suassuna, pela concepção do personagem.” (1993, p. 164). Diante disso, poderemos notar a caracterização do personagem de Quaderna, ora burlesco, ora alegórico, dentro de uma obra romanesca repleta da presença de outras artes, ensejando um conjunto harmônico literário, abarcando relações com a identidade cultural do Nordeste dentro de um amplo movimento Armorial.

Nesse *corpus* acrescentamos Martine Joly, que realça a conexão entre a imagem e as palavras, e Elizabeth Marinheiro, que analisa o sistema literário de Suassuna abordando as variantes popular, histórica, polimórfica e fantástica, nas quais revela a complexidade do objeto de pesquisa. Em análise, também citaremos Lucia Santaella, que destaca a maneira de se iniciar a leitura de imagens visuais, das quais vivemos cercados; e Idelette Muzart Fonseca dos Santos, que nos traz o viés da demanda da poética popular na formação de Ariano Suassuna e os pressupostos do Movimento

Armorial. Além dessas, farão parte desse escopo Adriana Victor e Juliana Lins, Carlos Newton Júnior, dentre outros.

Por fim, buscaremos estabelecer um amplo estudo de obras que embasarão a pesquisa de maneira a desvelar seus aspectos e a proporcionar-lhe um sentido no universo literário, com um resumo da presença marcante de gravuras relacionadas a partir da fértil produção artístico-literária do autor Ariano Suassuna.

A beleza existe em tudo – tanto no bem como no mal. Mas somente os artistas e poetas sabem encontrá-la.

Charlie Chaplin

I. ARIANO SUASSUNA E A LITERATURA BRASILEIRA

Como primeiro passo, abordaremos o perfil biográfico de Ariano Suassuna e os entrelaçamentos de sua produção dentro do contexto da literatura brasileira. Essa linha de apresentação faz-se necessária para que se entenda como se formou o universo mítico e fabuloso do autor. Adentraremos seu reino particular para costurar nesse estudo uma perspectiva não apenas teórica e erudita, mas também imbuída por traços suavizados e criativos inseridos em sua trajetória e percebidos invariavelmente pela postura lúdica e perspicaz do escritor, tanto na elaboração de suas narrativas quanto na criação das suas imagens. Caberá, aqui, retratar também o caminho do *novo romance sertanejo* responsável por dar forma às influências agregadas pela identidade brasileira concernente à obra do autor. Com esse viés, discorreremos sobre o florescimento do Movimento e da Arte Armorial abordando seu percurso ideológico e criacional e as projeções advindas da tradição da arte visual retratadas nas Iluminuras do medievo em consonância com a criação das Iluminogravuras retratadas por Suassuna.

1. O contexto biográfico e literário de Suassuna

1.1 Vida e obra do autor

Ariano Vilar Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927, longe do Sertão, na capital da Paraíba, na antiga cidade conhecida por Nossa Senhora das Neves, posteriormente nomeada João Pessoa. Foi o oitavo dos nove filhos de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Vilar.

Seu pai, João Suassuna, à época era presidente da Paraíba – cargo que corresponde atualmente ao de um governador. Assim sendo, o então menino nasceu no

Palácio da Redenção, sede do governo e residência da família. O que não se imaginava era que, logo novo, Ariano sentiria uma dor tão latente, a qual faria parte de toda a sua vivência: a dor da perda. Devido aos percalços e embates políticos provenientes da Revolução de 1930, seu pai foi cruelmente assassinado com um tiro pelas costas. O triste fato aconteceu no Rio de Janeiro, quando Ariano tinha apenas três anos.

Apesar desse acontecimento no clã dos Vilar Suassuna, dona Ritinha (como carinhosamente era chamada), viúva aos trinta e quatro anos, mãe de nove filhos, seguiu como exemplo de fortaleza para seus descendentes. Após a trágica morte do marido, acreditando ser a melhor decisão para a família, dona Rita mudou-se com os filhos para a vila de Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba, nos anos 1930. Taperoá viria a se tornar o eterno lugar de memória afetiva de Ariano – tanto em obra quanto em vida –, pois para ele aquela vila seria nominada, em suas palavras, “minha terra”, e, explicada pelo autor, segundo Adriana Victor e Juliana Lins, “nome que se dá a lugares onde vive a família, onde há a sensação de estar-se em casa e, principalmente, é como se chama aquele pedaço do mundo de que gostamos mais que de todos os outros.” (2007, p.12).

Atendendo ao pedido do próprio João Suassuna – registrado em carta na qual previa uma possível emboscada política –, dona Rita ensinou aos filhos o amor acima de tudo. E afastou, em quaisquer situações, os míseros anseios de vingança, ódio ou rancor que pudessem vir a brotar na família em razão do crime sofrido pelo esposo. Como reforço a essa postura, incentivou nos filhos o gosto pela leitura, motivou os estudos a cada um deles, e nutriu-lhes princípios como humildade, companheirismo, generosidade e dignidade. Com essas bases sólidas, dona Rita educou os filhos, e era vista por todos eles como uma referência.

Em Taperoá, com os irmãos mais velhos estudando na capital, grande parte do tempo Ariano esteve cercado de mulheres; entre elas, a mãe e uma tia, que “ensinaram o

futuro escritor a ler e a escrever.” (VICTOR; LINS, 2007, p. 29). Depois disso, abriu-se para o menino um fabuloso reino: o da leitura.

Quando Ariano era criança, já se notava sua inteligência e memória admiráveis. “Decorava textos com facilidade, repetia as brincadeiras que havia aprendido, recorda-se de fatos ocorridos quando ainda era quase bebê.” (VICTOR; LINS, 2007, p. 14). Alentava desde sempre o prazer pela leitura. Primeiramente, seu lugar mágico era o acervo da biblioteca deixada pelo pai. Ler deitado tornou-se uma rotina que o seguiria por toda a vida. Tanto que, em algumas ocasiões, o autor foi fotografado deitado em chão de aeroportos praticando seu velho costume – a leitura. Esse hábito nasceu nele ainda menino e o transformou num legítimo devorador de livros.

Figura 1



(Suassuna lendo deitado no chão do Aeroporto Internacional de São Paulo, no ano de 2010).
Foto do livro “O Decifrador”, de Alexandre Nóbrega

No tempo certo de cada filho, dona Rita mandava-os para estudar na capital de Pernambuco. Já com todos maduros e formados em cursos como direito, medicina,

filosofia e pedagogia, a matriarca tinha a certeza de que todos eram talentosos e competentes em seus ofícios, porém não muito afeitos ao dinheiro, como ela dizia, brincando: “Meus filhos são ótimos para receber elogios”. Notamos que, apesar da ausência do companheiro, dona Rita, mesmo usando o luto a vida inteira, demonstrava muito senso de humor, característica *sui generis* herdada por Ariano.

Para realizar a árdua tarefa de formar os filhos, durante a trajetória dona Rita contou com o apoio valioso de três dos seus irmãos: Manuel Dantas Vilar, Joaquim Duarte Vilar e Alfredo Dantas Vilar, que deram à irmã e aos sobrinhos um suporte não somente financeiro, como também em presença e amor fraterno. Tal fato transformou o caminho daquela família numa história baseada em laços fortes de partilha e consideração.

O tio Alfredo foi o responsável por levar Ariano para suas primeiras “caçadas aventuras” – que viriam a compor muitos dos enredos de suas produções literárias e plásticas. E, num tempo em que a conservação da fauna e da flora ainda não fazia parte de nossa cultura, tais aventuras tiveram um lugar nostálgico na memória do autor, e o fizeram criar um imaginário repleto de belezas cênicas: a caatinga fechada, mocós, marrecas, juritis, onças e muitos outros elementos compunham sua lembrança, tornando-o um artista rico de palavras e imagens. E, assim, o cenário do Sertão nordestino fez-se uma constante em seu trabalho, reforçando a identidade nacional por meio de suas narrativas.

Ainda de sua infância em Taperoá, o escritor lembrava-se da casa cheia e ludicamente embalada por músicas no piano da família, tocado por quatro dos seus irmãos. Um deles, o João, também tinha talento para flauta e violão. A casa de dona Ritinha recebia muitos amigos da vila atraídos pelas melodias e, com frequência, o ambiente virava festa. As músicas no casarão dos Vilar Suassuna eram compostas tanto por cantigas populares quanto por canções de origem portuguesa. E, anos mais tarde,

tais raízes fariam parte das tradições sertanejas e ibéricas que integrariam a formação de grupos como o *Quinteto Armorial* e a *Orquestra Armorial*.

Muitas outras histórias fazem parte da memória de Suassuna: as primeiras chuvas de 1933, após uma grande estiagem no Alto Sertão paraibano; as brincadeiras com os amigos não esquecidos; os passeios à vila e à cidade para assistir à atração que mais o encantava: o circo (sem bichos, com festa e muita diversão). De todas essas lembranças, uma se destacava: o personagem principal dos circos – o palhaço. Nas palavras do autor:

Depois de assistir aos espetáculos, eu ficava dias e dias repetindo exatamente tudo o que os palhaços haviam dito, as brincadeiras, as graças. Minha mãe e minhas irmãs se cansavam da mesma história – uma delas chorou depois de tanto eu repetir as brincadeiras de Gregório (o palhaço). Algumas vezes, ele declarou: “Na verdade, sou um palhaço frustrado”. (2007, p. 29).

Fizeram parte também de sua infância visitas às feiras para ouvir repentistas, declamadores de folhetos de cordel e outros cantadores populares. E, além disso, assistia a peças encenadas por bonecos, os mamulengos, igualmente conhecidos como marionetes. Em uma dessas ocasiões, o ator principal da peça era negro e se chamava Benedito. Anos mais tarde, para fazer-lhe homenagem, Ariano chamaria um dos seus personagens pelo mesmo nome.

Muito do que viu, ouviu e leu em sua infância e parte da adolescência no interior sertanejo formou no autor seu universo mítico. E, ao conhecer o legado de Suassuna, não há dúvidas a respeito da presença de tais influências.

Mais tarde, em 1942, o Recife foi a cidade escolhida por dona Rita para dar residência aos Vilar Suassuna, tornando-se esse o segundo lar afetivo do escritor. Antes mesmo de toda a família se mudar, de 1937 a 1942 Ariano morou naquela cidade para

dar continuidade aos estudos, pois Dona Rita matriculara o filho como interno num colégio protestante, o Americano Batista.

Sua experiência nesse colégio rendeu-lhe boas amizades, e elas foram responsáveis pela formação de um grupo intitulado “Isaja” (sigla referente às iniciais dos nomes dos quatro integrantes do grupo). Os amigos faziam tudo juntos, desde pequenas brincadeiras a organizações de times esportivos, pois, apesar de Ariano revelar ser o pior jogador do time, um dos amigos era um ótimo técnico e os dirigia com sucesso para que não ficassem no prejuízo. Com um traço marcante de bom-humor e galhofaria, Ariano era conhecido pelos amigos como “Chocalho”, pois estava sempre a falar aos quatro cantos. Sua chegada em todos os espaços escolares causava de pronto “uma notável alteração”, segundo ele: “Isso era para que ninguém viesse com chá-de-garfo pro meu lado. Eu fazia logo uma desordem grande.” (2007, p. 41).

Outro grande presente da passagem de Ariano pelo Americano Batista foi a descoberta de uma formidável biblioteca ali, com acervo doado pelo benemérito piauiense José Joaquim Nogueira Paranaguá. Com o achado de exemplares novos, o adolescente devorador de livros encontrou mais um universo se abrindo a sua frente. Os hábitos de ler e ir ao cinema eram, à época, seus programas prediletos.

Do Americano Batista o paraibano foi para o Ginásio Pernambucano. Lá, além de fazer novos amigos, surpreendeu-se com outra vasta biblioteca, sendo ela a maior, a mais diversificada e a melhor dentre as que já conhecera. Ali também encontrou renomados livros de artes plásticas, com pinturas tanto renascentistas quanto impressionistas – algo revolucionário a ele naquele tempo. Foi ainda nesse colégio que, por meio de um amigo, acendeu-se-lhe o gosto pela música erudita.

O último espaço da educação básica que o escritor frequentou foi o Colégio Oswaldo Cruz, no qual estudaram personagens célebres do Brasil, como o educador e pensador Paulo Freire. Foi lá que Suassuna conheceu Francisco Brennand, grande

artista plástico brasileiro, mais conhecido por sua vasta obra como ceramista e como fundador da *Oficina Cerâmica Francisco Brennand* (Museu de Arte Brasileiro), com acervo de aproximadamente 2 mil obras entre esculturas, murais, painéis, pinturas, desenhos e objetos cerâmicos. Brennand viria a ser um dos seus grandes amigos e parceiros artísticos.

O desejo de ser escritor nasceu no menino Ariano aos 12 anos. Em sua formação superior Ariano cursou duas faculdades: Direito e Filosofia. Ao longo do curso em Direito afloraram-se-lhe os dons criativos na escrita. Aos 17 anos, já publicava alguns poemas no *Jornal Literário*; mas foi aos 18 que iniciou oficialmente o percurso literário do rapaz que viria a se tornar um renomado escritor genuinamente brasileiro. Curiosamente, um professor foi o responsável por tornar público o primeiro trabalho de Ariano, pois, ao perceber seu talento, pediu-lhe um de seus poemas e, sem que o autor soubesse, o “Noturno” foi publicado no *Jornal do Commercio*.

No início, sua produção tinha influências de poetas ingleses românticos e ainda do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, que muito o encantava. Logo o escritor percebeu que algo soava falso em suas composições: a Noruega nada se assemelhava a suas raízes sertanejas e nem à identidade ligada ao romanceiro popular e à literatura de cordel, referências culturais intensamente vivas na região Nordeste do Brasil e que fizeram parte de suas vivências. Para ilustrar tal percepção, pode-se dizer que, chegando ao Brasil como uma de nossas heranças ibéricas, os folhetos de cordel eram inicialmente comercializados nas barracas das feiras e dos mercados, pendurados em cordões ou barbantes, os tais cordéis. Suas capas estampavam xilogravuras (que viriam a fazer parte também de seu interior). Anos depois, Ariano veio a declarar:

Eu acho que, do ponto de vista político, por exemplo, uma manifestação da cultura popular como a Literatura de Cordel tem seu equivalente no campo político no Arraial de Canudos. Um folheto como *O homem da vaca*

e o poder da fortuna, de Francisco Sales Arêda, expressa uma forma de arte que é feita à margem de influências ou de deformações impostas de fora (do Brasil) ou de cima (de outras classes sociais). (2007, p. 52)

Com tendência a fazer boas amizades, na Faculdade de Direito Ariano conheceu José Laurenio de Melo, um dos fundadores da editora O Gráfico Amador, da qual um dos primeiros livros impressos foi *Ode*, de Suassuna. Outro importante amigo nessa trajetória foi Hermilo Borba Filho, que se tornaria um dos mais importantes nomes da história do teatro brasileiro. Após ingressar no Teatro de Amadores de Pernambuco, o TAP, em 1945, Ariano, em parceria com Hermilo, orquestrou a fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco, TEP. Planejado para levar ao público novos dramaturgos – tais como eles mesmos – o TEP iria onde quer que a plateia estivesse e pretendia apresentar espetáculos mambembes, usando praças como espaço para aqueles encontros.

Quando conheceu Hermilo, Suassuna já tinha escrito vários poemas, pelos quais o amigo mostrou-se interessado. Mas foi com a apresentação do teatro de García Lorca que esse companheiro levou Ariano a um novo universo, o que faria, a partir dali, a criação do autor seguir novos rumos. Elementos como cavalos, ciganos, festas de rua – imagens integrantes tanto do romanceiro ibérico presente na obra de Lorca como da vivência sertaneja de Suassuna –, viriam a compor a linha de inspiração de grande parte de seu trabalho, tal como ele afirmou:

Obras criadas em locais determinados e com todas as características dos países em que foram realizadas tornam-se universais por sua alta qualidade e pela divulgação que alcançaram, o que permitiu que elas fossem incluídas no patrimônio comum da Arte mundial. (2007, p. 57)

Em 1948, por meio do TEP, no centro de Recife, um espetáculo teatral de Ariano Suassuna, *Cantam as harpas de Sião*, estreou com sucesso de público e crítica. Mas a primeira obra teatral a ser escrita pelo autor, em 1947, foi *Uma mulher vestida de sol*, que, mesmo não sendo encenada na época, viria a conquistar o prêmio Nicolau Carlos Magno, concurso promovido pelo TEP. Sua apresentação viria a acontecer muito depois, em 1994, com uma adaptação para a televisão. Exibida pela Rede Globo, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho, esse seria o primeiro dos muitos trabalhos do escritor a ser adaptado para a TV.

Em 1960, Hermilo liderou a criação do Teatro Popular do Nordeste, o TPN, que, em síntese, seria um teatro com a dança, o canto, o boneco, a máscara, o bicho... uma releitura do espírito popular nordestino. Por meio do TPN, Hermilo dirigiu muitas obras do amigo Suassuna; entre elas: *A farsa da boa preguiça*; *A pena e a lei*; *A caseira e a Catarina*; e o *Auto da Compadecida*, que viria a se tornar sua obra mais conhecida e altamente premiada.

À época, além de Hermilo, muitos outros importantes amigos motivaram Suassuna no gosto pelas Artes. Interesses por música, artes plásticas, dança e, em especial, pela literatura chamavam a atenção do grupo e, assim, Pernambuco tornou-se um centro de criação artística no país.

Em sua vida acadêmica, diversas foram as produções artísticas do ascendente escritor e, assim como muitos amigos, grandes mestres literários fizeram parte delas. Porém, uma pessoa em especial transformaria o choro em alegria, o luto em festa, a escuridão em luz: Zélia de Andrade Lima, a inspiração que faltava a Ariano, a jovem que viria a ser sua eterna companheira e amor declarado de todos os seus dias dali em diante. A morte do pai de Ariano o perseguiu durante muito tempo, em um sofrimento que parecia não ter alívio nem fim, e isso estava presente de algum jeito em suas obras.

No entanto, a partir da presença de Zélia em sua vida pessoal, o rumo de sua história ganhou novas cores e alegrias.

Ariano e Zélia pareciam estar destinados um ao outro. Foram necessários apenas alguns encontros “coincidentes” para que os dois se enamorassem. Começaram o relacionamento ainda jovens, ela com 16 anos e ele com 20. O primeiro diálogo entre os dois serviu de inspiração para um capítulo do primeiro romance do autor, *A história do amor de Fernando e Isaura* – versão nacional da história de *Tristão e Isolda*, escrito em 1956 por sugestão do amigo Brennand, mas publicado apenas em 1994.

Ariano, cheio de amor, pediu a mão de Zélia em casamento em 1948, e a cerimônia de casamento realizou-se nove anos depois, em 19 de janeiro de 1957, mesmo dia e mês do aniversário do pai dele. O relacionamento durou a vida toda e o casal gerou seis filhos: Joaquim, Maria, Manuel, Isabel, Mariana e Ana. Ariano nunca perdeu uma chance de declarar publicamente o amor pela esposa e sua importância em seu trabalho, passando a dedicar-lhe poemas e obras inteiras. Zélia tornou-se fonte de divertimento e alegria para o escritor que antes tinha uma percepção melancólica da vida devido à perda prematura do pai.

Depois de formado em Direito e já noivo de Zélia, Ariano sofreu de tuberculose. Para recuperar-se, mudou-se temporariamente para Taperoá. Nesse ínterim, escreveu *Torturas de um coração* ou *Em boca fechada não entre mosquito*, peça para ser encenada por bonecos de mamulengo, ainda hoje muito representada Brasil a fora.

De volta a Recife, em 1952, a literatura ganhou espaço completo na vida do autor, fazendo-o encerrar a carreira de advogado para a qual, segundo ele, nunca teve aptidão. A partir de então, escreveu *O arco desolado*, *O castigo da soberba*, *O rico avarento*, e muitas outras obras. Sempre criando literatura, em especial peças de teatro, o escritor não parou mais. Baseada em histórias do romanceiro popular do Nordeste encontradas na literatura de cordel, o *Auto da Compadecida* foi um marco na carreira do

autor. Uma das obras mais celebradas da dramaturgia brasileira, a peça foi premiada tanto no Brasil quanto em outros países e foi traduzida para diversas línguas, passando a ser sua obra de maior sucesso, sendo adaptada para o cinema e a televisão.

No dia 19 de julho de 1958, data do aniversário de Zélia, *O Romance d'A Pedra do Reino* começou a ser escrito, e só foi concluído doze anos depois, em um dia de aniversário de morte do pai de Ariano. Sua primeira edição foi publicada em 1971 e logo ganhou posto de obra-prima.

Segundo Adriana Victor e Juliana Lins:

Rachel de Queiroz diz, no prefácio, que o livro “é romance, é odisséia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse... epopeia calcada nos sonhos, nas loucuras, nas aventuras e desventuras e nas alucinações genealógicas do cronista-fidalgo, rapsodo-acadêmico e poeta-escrivão d. Pedro Dinis Ferreira Quaderna”. E afirmou: “Só comparo Suassuna no Brasil a dois sujeitos: a Villa-Lobos e a Portinari.” João Cabral de Melo Neto dedicou um poema ao livro e ao autor. Carlos Drummond de Andrade declarou: “Ah, escrever um livro assim deve ser graça, mas é preciso merecer a graça da escrita, não é qualquer vida que gera obra desse calibre.” (2007, p. 95)

Para se ter uma noção da reverberação dessa obra, se acontecimentos históricos povoam o livro, seus personagens fictícios também chegam à realidade num caminho de “vai-e-volta”. Em 1993, em São José do Belmonte, no sertão pernambucano, criou-se um ritual que desde então permanece, ano após ano. Sempre no último sábado do mês de maio, uma cavalcada acontece na cidade. Integrantes vindos de diversas cidades da região, devidamente caracterizados com trajes específicos e empunhando bandeiras, figuram a “Cavalcada da Pedra do Reino”. Tal representação, de origem medieval e orquestrada a partir do romance em estudo, reúne os melhores cavaleiros, que, divididos em dois grupos – o azul e o encarnado – iniciam uma disputa. As celebrações em

Belmonte são organizadas pela *Associação Cultural Pedra do Reino*, criada para preservar a obra de Suassuna. Ele participava do evento sempre que podia e, à época, foi merecidamente proclamado “Imperador da Pedra do Reino”.

Esse romance também foi tema do desfile da Escola de Samba Império Serrano em 2002, em uma homenagem ao universo literário do autor. A obra foi gloriosamente adaptada para a televisão em 2007, numa microssérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho, e recebeu ainda muitas traduções em diversas línguas.

Ariano fez carreira como professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco, e foi um escritor que não precisou se submeter ao mercado literário; escrevia a seu gosto e sem pressa. Ganhou a imortalidade em 3 de agosto de 1989, sendo eleito para ocupar a cadeira de número 32 da Academia Brasileira de Letras, e veio a tomar posse em 1990. Na cerimônia de posse, fez questão de usar o traje feito por uma costureira popular, com bordados criados por uma bordadeira de um clube carnavalesco, ambas do Recife. O autor justificou sua escolha com a afirmação de que estava valorizando a cultura e mão-de-obra de costureiras populares, e, desde então, passou a usar somente roupas feitas por aquelas profissionais, no que se mostrou muito coerente com sua ampla defesa e valorização da criação artística de identidade nacional.

Suassuna teve também passagem por cargos políticos. Em 1995, foi nomeado Secretário de Cultura do estado de Pernambuco e, até abril de 2014, exerceu o cargo de Secretário de Assessoria do Governo. Usou seus cargos para incentivar a cultura criada pelo povo brasileiro. Foi nesse período que inventou as aulas-espetáculo, apresentando-se para públicos distintos como autêntico defensor da bandeira da cultura brasileira, tornando-se, assim, amplamente conhecido por algo além da sua obra literária e plástica. Sempre de improviso, adentrava-se pelos caminhos da literatura e, tecendo Camões, Cervantes, Dostoievski e García Lorca, cerzia com o desembaraço de um grande mestre. Teve, naquelas ocasiões, a oportunidade de apresentar seu lado cômico, “alinhavando

assuntos sérios com graça e brincadeiras” (VICTOR; LINS, 2007, p. 117). Ao término de cada espetáculo, o público, embevecido, o aplaudia com alegria e admiração.

Suassuna acumulou em vida diversos prêmios e honrarias. Faleceu em 23 de julho de 2014, aos 87 anos, em Recife. Em dezembro de 2017 foi publicada uma obra póstuma e inédita, *A Ilumiara – Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. Imortal pela sua obra literária; encantador por seu gênio brincalhão; valente por sua enérgica defesa em favor da cultura brasileira; seu legado é, antes de tudo, local, mas, sem dúvida, por merecimento, universal.

1.2 O caminho do *novo romance sertanejo*

Ariano Suassuna, além de poeta, dramaturgo, romancista, artista plástico, filósofo, professor e conferencista, também escreveu muitos ensaios sobre diversos temas. Baseado num dos seus ensaios, abordamos o item que se segue. Segundo Ariano,

O Sertão, com sua terra áspera e sua civilização fechada, com sua Cavalaria do Cangaço vestida de “armaduras de couro”, seus casos de honra e suas rebeliões, sempre exerceu sedução sobre alguns dos melhores espíritos brasileiros do Litoral, dos Engenhos da Zona da Mata e mesmo do Sul do Brasil. (2008, p. 75)

Podemos dizer que o Cinema nacional ganhou força e originalidade por meio do Sertão. No campo literário, foi a obra de ficção *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, que condicionou o princípio do Movimento Regionalista. Porém, o que alcançou seu ápice nesse campo foi o acervo novelístico de José Lins do Rego. Esses dois autores são detentores da marca sertaneja. Ainda no cinema, destacamos também o filme *Vidas Secas* (1963), que nasceu do romance sertanejo e nordestino de Graciliano Ramos; já *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) teve seu enredo quase completamente baseado em dois romances de José Lins do Rego: *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros*

(1953). Neles estavam presentes a Civilização do Couro e a Civilização do Açúcar dos Engenhos do Nordeste.

A tradição literária do sertanismo nordestino encontra, na mesma linhagem, *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar, e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e tem João Guimarães Rosa como descendente contemporâneo, com o sertanismo do Sertão úmido. Ainda hoje reforça-se o fato de *Os Sertões* ter posto de obra padroeira do Romance nordestino e sertanejo. Segundo Suassuna, em 1922, Alceu Amoroso Lima, em um ensaio, já havia afirmado:

“Nenhum livro deste século, entre nós, terá deixado até hoje o traço profundo e indelével de *Os Sertões*. O choque de Canudos e as novas correntes estéticas, cujo alvorecer esboçamos, haviam preparado os espíritos para o assunto da obra e sobretudo para o estilo do autor. Era uma revelação brutal, em forma literária imprecisa... e de cujo êxito o próprio autor duvidava. Era propício, porém, o ambiente, e essa literatura áspera e desmedida, que trinta anos antes seria julgada em sacrilégio estético, recebia agora justa consagração imediata à divulgação. O estilo inimitável de Euclides da Cunha, esse estilo tipicamente nosso e admiravelmente expressivo do homem e da obra, nasceu com o movimento literário das secas. Nele vinha encontrar esse áspero e implacável Nordeste seu imortal intérprete.” (2008, p. 77)

Cabe dizer que, no início, o Sertão era considerado toda a zona de interior, fosse úmida e de Mata ou seca e de Caatinga. E é por isso que, em alguns casos, confunde-se, por exemplo, o Sertão de Guimarães Rosa com o Sertão de Euclides da Cunha. Portanto, apesar das futuras diferenças surgidas entre a Mata úmida e a Caatinga pedregosa e agreste, há, entre as duas, similaridades da comum origem rural que formam uma unidade entre a Civilização do Açúcar e a do Couro. E essa característica é a razão pela qual as famílias ilustres da Zona da Mata são, até hoje, quase as mesmas do Sertão. Isso faz com que até mesmo as diversões e artes populares nessas regiões sejam

praticamente iguais, tais como o Bumba-meu-boi, os autos do teatro popular, as novenas, as Cavalhadas, entre outras ainda hoje encenadas.

No curso de romancistas da Zona da Mata marcados pelo Sertão, figura-se Maximiano Campos, autor de *Sem Lei nem Rei* (1968), romance que tem como centro a luta de sangue pelo poder e pela honra de dois senhores de terra, retratada na opulência de suas casas-grandes e caracterizada nas duas civilizações, a do Couro e a do Açúcar. Seguindo uma narrativa peculiar na obra, o autor mostra que, num sistema social enveredado pela injustiça, a bondade é ineficaz e frustra fatalmente. Seu romance resulta na união entre um realismo poético e um certo romantismo heroico.

Após longo estudo sobre o “nosso sertanismo”, Ariano estava convencido de que:

...o movimento iniciado aqui por Tobias Barreto de Menezes e Sylvio Romero, e continuado por Clóvis Beviláqua, Franklin Távora, Capistrano de Abreu, Martins Júnior, Artur Orlando e outros, foi o responsável pela maior renovação pela qual já passou a Literatura brasileira no sentido de uma nacionalização. José de Alencar foi predecessor deles, mas, por outro lado, pode-se dizer que tanto a narrativa épica de Euclides da Cunha como a poesia de Augusto dos Anjos ou o romance social de Aluísio Azevedo são profundamente ligados a esse movimento. E se, pela qualidade literária, pela importância da obra, podemos dizer que alguns desses escritores citados são mais importantes do que Tobias Barreto, pode-se também dizer, sem exagero, que, como atitude, como personalidade que influi decisivamente para mudar o ângulo de visão, o ponto de vista para olhar o Brasil e o Povo brasileiro, o “teuto-sergipano”, o “teuto-sertanejo” Tobias Barreto foi sem dúvida sua figura exponencial. (2008, p. 86-87)

E continua:

Dentro do próprio campo da Literatura nordestina, vemos ainda Tobias Barreto e Sylvio Romero encarnando uma Literatura de espírito sertanejo, valorizando o Romanceiro popular, uma Literatura que, apesar de todos os esforços germanizantes do seu fundador, era nacional, apegada ao Povo e às raízes brasileiras. (2008, p. 87)

Para Ariano, “todos os autores que apareceram depois de Euclides da Cunha e o Romanceiro popular – valorizado por Sylvio Romero – são continuadores desse Movimento” (2008, p. 88). Entendemos com isso a reconstrução sentimental da história particular do povo brasileiro, numa tentativa de autoafirmação do grande império cultural do Brasil. Tal reconstrução está retratada no seu modo de viver, pensar e sentir, notadamente diferente. Com a constatação desse vasto universo literário, inferimos que cada região pode exercer uma forma singular de criação poética e de fazer arte e literatura, considerando, claro, a percepção de que todas essas regiões têm uma origem em comum na sua constituição.

Procurando uma ligação mais próxima com o Romanceiro popular, a nova geração formada em torno do Teatro do Estudante de Pernambuco – grupo composto por Hermilo Borba Filho, José de Moraes Pinho e o próprio Ariano, no Teatro; Francisco Brennand e Aloisio Magalhães, na Pintura; Gilvan Samico, na gravura; Gastão de Holanda, no Romance; José Laurenio de Melo, na Poesia – seguiu a linha de Sylvio Romero, e daí surgiram as variadas referências ao cangaço. Para Suassuna, “foi em contato com essa geração nordestina que Carlos Pena Filho enriqueceu sua visão de poeta, criando seu romance sobre Lampião e aproximando-se da terra, do Povo e das raízes nordestinas” (2008, p. 90).

Por fim, podemos afirmar que a valorização do Romanceiro, figurada na poesia popular resgatada pela Escola do Recife (de Sylvio Romero e, também, em menor medida, de outros autores já aqui mencionados), foi uma rica fonte de estudo para a

visão fiel do Sertão e do Nordeste e para o fortalecimento do caminho do *novo romance* sertanejo que compõe a Literatura brasileira.

2. Movimento Armorial

2.1 O florescimento da Arte Armorial

Após a Segunda Guerra Mundial inicia-se uma tomada de consciência política da identidade brasileira, a qual resulta na valorização dos elementos nacionais. Nesse ambiente, reforçou-se o domínio da busca das origens e especificidades do país, já que o resgate cultural nasceu a partir de 1922.

Com esse contexto ideológico, Ariano e seus seguidores se entusiasmaram pela faustosa cultura popular local e propuseram-se a, por meio do TEP, disseminá-la nos meios considerados burgueses. Nascia, então, o resumo de um movimento: fazer arte erudita a partir de elementos populares.

O pensamento de Idelette dos Santos retrata uma síntese do que se verá:

Entre popular e letrado, entre oral e escrito, o Movimento Armorial desempenha, na cultura brasileira, um papel original e talvez único. Reunir poetas e gravadores, músicos e escritores, pintores e homens de teatro, ceramistas e bailarinos num projeto cultural, num movimento, por menos codificado e formalista que seja, parece um desafio no Brasil, onde a originalidade da criação artística e sua singularidade são consideradas como dogmas. (2009, p.21)

Ao tornar-se consagrado e respeitado, o artista múltiplo Ariano Suassuna, à frente da direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, seguiu adiante com as tradições da cultura nordestina e impulsionou artistas de diferentes expressões a incorporarem um projeto cultural singular – o

Movimento Armorial. Florescia, então, entre os anos 1970 e 1971 a produção de uma rica corrente artística que, nas palavras do próprio Suassuna, teria a seguinte proposta:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro. (1976, p. 48)

Afirmando a primazia da criação sobre a teoria, antes mesmo de sua definição anunciou-se a estreia das atividades do Movimento Armorial (MA) no Recife com a abertura de duas exposições de artes plásticas (1970, 1971) e dois concertos – da *Orquestra Armorial* (1970) e do *Quinteto Armorial* (1971). Integrou-se, assim, a atuação do MA à tematização do espaço cultural do Nordeste rural do Sertão. Com autores vivos originários de Pernambuco, Paraíba e Alagoas, os primeiros criadores armoriais – entre eles Hermilo (dramaturgo), Brennand (ceramista) e Gilvan Samico (gravurista) – visavam alcançar a imagem de uma nova arte brasileira que, por meio da valorização das tradições populares, conduziria à renovação das formas e expressões literárias e artísticas.

Segundo Lúcia Vassalo, Suassuna, responsável pela idealização e orquestração do Movimento, explica a escolha de seu nome: “pela musicalidade da própria palavra; pela referência à nobreza, mas do ponto de vista plástico, das figuras de heráldica associadas ao frontão das igrejas barrocas; por designar os sons agudos e arcaicos das cantigas do romanceiro.” (1993, p. 26). Para o criador do movimento, “se “armorial” era um nome usado para definir um conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, aqui, entre os brasileiros, a heráldica era, então, uma arte popular.” (2007, p. 76).

Ainda para Lúcia Vassalo,

Como ponto de convergência, a Arte Armorial parte do folheto de cordel, pois associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilografia segundo o ponto de vista popular. O folheto é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, teatral e poético dos versos e narrativas; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras da capa do folheto; o musical dos cantos e músicas que acompanham a leitura ou a recitação do texto. (idem)

O Movimento Armorial abriu uma nova trajetória para as expressões artísticas nordestinas. Ao mesmo tempo em que é resgate de uma herança cultural ibérica, é, igualmente, a reafirmação da originalidade local, a renovação de estruturas formais por meio de novos temas, e a transformação do oral para o escrito em obra não popular; ou seja, tal herança é uma releitura erudita a partir de um modelo popular.

Por meio do Movimento, Ariano e seu seguidores travaram uma luta contra a vulgarização e descaracterização da arte brasileira, e assim passaram a defender, por todo o Brasil, a arte popular produzida com substâncias de erudição e valorização da identidade cultural nacional. As raízes indígena, negra e ibérica, em especial as barrocas, serviram de estudo para os artistas armoriais. A proposta era recriar a arte popular e enaltecê-la com a construção de uma nova arte.

Outros importantes artistas participaram do projeto de Arte Armorial, entre eles: Antônio José Madureira (instrumentista de qualidade privilegiada), Antônio Carlos Nóbrega (aclamado pelo país até hoje por seu trabalho de exaltação à arte brasileira), e Lourenço de Fonseca Barbosa, o Capiba (consagrado compositor de frevos). A partir do estudo de Idelette dos Santos (2009), façamos uma breve apresentação de alguns dos primeiros criadores da arte armorial.

A visão suassuniana de Brennand privilegia a chamada “vertente emblemática” da Arte Armorial, já evocada na poesia. Francisco Brennand constitui um caso

particular entre os pintores brasileiros que escapa às etiquetas e cria, ao longo de 30 anos, uma obra sólida e peculiar de pintor, ceramista e escultor. Suas obras figuram nas duas primeiras exposições do Movimento.

Outro nome importante é do artista Gilvan Samico, em que a inspiração encontrada na gravura popular é tão importante quanto o caráter artesanal singular à sua técnica. Samico manifesta um categórico domínio da técnica que traduz por um constante despojamento de suas gravuras. A postura de Gilvan Samico em relação à sua arte e sua concepção de criação artística fazem dele o artista armorial mais absoluto, mais consciente, embora o mais silencioso.

Dois pintores menos conhecidos aparecem também como representativos e significativos do movimento: Miguel dos Santos e Aluizio Braga. Miguel dos Santos, artista de origem popular, afirma muito jovem um talento original e cada vez mais consciente de seus recursos técnicos e de suas orientações. Suas telas e cerâmicas são povoadas de bichos estranhos como parte da iconografia popular. Já Aluizio Braga pinta quadros minúsculos com cores esmaltadas e cintilantes que lembram miniaturas persas ou hindus e faz decorações de vidros e pérolas das roupas, chapéus e ornamentos das festas populares. Mais integrado que Miguel dos Santos à vida do Movimento, chega a ilustrar um livro de contos de Maximiano Campos e realiza uma série de quadros inspirados no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Outros artistas gravitaram em torno do Movimento Armorial, na busca de inspiração, apoio, conselho ou amizade: entre eles, Lourdes Magalhães, que ornamenta suas telas de vidrilhos e lantejoulas e homenageia seu Estado, Pernambuco, com bandeiras e estandartes; Géber Accioly, desenhista de traço puro cuja obra se caracteriza por um zoomorfismo e um antropomorfismo mágicos e mitológicos. E a escultura armorial encontra sua expressão-mor nas obras do escultor Fernando Lopes da Paz, em

particular num “Cristo armorial”, talhado num bloco de madeira de quase dois metros de altura.

Outras disciplinas artísticas figuram nos diversos escritos e no panorama das artes de Suassuna: a cerâmica é um desses campos abertos da Arte Armorial. Mas a esperança de Ariano – de ver um jovem artista ir mais longe no campo da cerâmica e realizar uma obra original e armorial – teve um eco talvez imprevisto: já conhecida pelos desenhos que ilustraram várias publicações do seu marido, Zélia Suassuna revelou-se alguns anos mais tarde uma ceramista notável, com uma obra peculiar e intimista, marcada pela figura feminina.

Por sua parte, a tapeçaria conheceu tentativas diversas e divergentes com Maria da Conceição Brennand Guerra, filha de Francisco Brennand, que fazia tapetes inspirados tanto na arte popular nordestina, nas xilogravuras em particular, quanto na cultura pré-colombiana. Nesse escopo, Suassuna tentou uma nova experiência com uma fábrica de tapetes artesanais – os Tapetes de Casa Caiada – para fornecer aos artistas interessados um instrumento de criação com a infraestrutura e a experiência técnica necessárias.

Os artistas armoriais teriam ainda muitas vias a percorrer. A evolução de uns e o retraimento de outros reduziram seu número, e Samico continuava sendo um dos poucos artistas a manter, através do conjunto de sua obra, a estética armorial. No entanto, a arte que evoluiu mais rapidamente no âmbito no Movimento Armorial foi, incontestavelmente, a música.

A música armorial tem os primeiros trabalhos com participantes reunidos em torno de Ariano; entre eles, Jarbas Maciel, Capiba, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Guerra Peixe. Este último, considerado um dos maiores compositores brasileiros, colaborou diretamente com o grupo armorial, bem como Capiba, músico conhecido e autor de numerosas músicas de carnaval.

Em 1970, Cussy de Almeida, no âmbito do Conservatório de Música de Pernambuco, do qual era diretor à época, fundou uma orquestra de cordas, chamada *Orquestra Armorial de Câmara*, integrando os membros do quinteto. O encontro com Antônio José Madureira, jovem compositor e músico, foi para Ariano Suassuna o ponto de partida para a organização de um novo quinteto, elaborado, dessa vez, segundo desejava, com instrumentos populares. Nasceu, então, em 1971, o *Quinteto Armorial*. Este transformou-se em um grupo autônomo que mantinha sempre relações artísticas e amistosas com Suassuna, mas, devido à sua personalidade marcante, Antônio José Madureira tornou-se o verdadeiro chefe da formação.

Em função da evolução divergente do *Quinteto Armorial* e da *Orquestra Armorial*, em 1975, Madureira e Suassuna criam a *Orquestra Romançal Brasileira*, que, para Suassuna, representava realmente o Movimento Armorial no campo musical, pois ela permitiu introduzir, numa nova orquestração, o canto, em particular o dos romances tradicionais de origem ibérica.

Como vislumbrou Suassuna, a Arte Armorial teve representantes em diversas expressões, incluindo ainda a dança e o circo. E, pelo Circo Armorial, Ariano conquistou muitos outros sonhos e soube retratar muito bem a importância das criações populares brasileiras, elevando-as com maestria ao patamar da arte erudita.

Essa dimensão se faz notar ao longo do próprio *Romance d'A Pedra do Reino*. Com lançamento em 1971, a narrativa representa uma nova etapa de produção do Armorial, pela multiplicidade de referências cultas, intertextuais e interartísticas presentes no conjunto da obra. Nela “aparecem palavras privilegiadas, que o narrador Quaderna qualifica de “palavras sagradas” e que passam a constituir um verdadeiro “tesouro”.” (SANTOS, 2009, p. 25). Sua concepção foi assim introduzida no panorama do que o escritor considerava como “Brasil real”, e disseminou a arte nordestina ao apresentá-la ao “Brasil oficial”, concretizando o sonho de seu autor.

A princípio, sem limitar ou codificar sua criação, uma possível “armorialidade” se elabora, portanto, através da conceitualização de fatos empíricos: o único ponto de partida está na obra de arte. “Aos poucos, a dimensão barroca e emblemática da armorialidade apaga-se – mesmo se continua presente na escolha do modo de recriação – e o elemento popular torna-se a referência exclusiva da arte armorial na sua definição.” (SUASSUNA, 1974). Portanto, o barroco ainda é lembrado e encontra-se mais na escolha dos instrumentos e nos modos de elaboração que permitem a passagem do popular ao erudito, numa releitura dos seus elementos.

Para Idelette dos Santos,

Canto improvisado, folheto ou romance tradicional, danças populares ou espetáculo de marionetes, o conjunto complexo constituído pelas manifestações tradicionais orais ou escritas impõe-se através da obra de Ariano Suassuna e dos membros do Movimento Armorial como um objeto artístico. Essa objetivação, sensível nas obras literárias bem como nas plásticas ou musicais, representa uma etapa que conduz a uma reflexão estética nova. (2009, p. 269)

Numa busca pela diferença e multiplicidade cultural, em vez de se limitar a um regionalismo ou nacionalismo estreito, com a passagem do tempo o Movimento Armorial adotou uma perspectiva de incentivo à imersão nas culturas brasileiras. Desse modo, “o Movimento e a Arte Armorial definem-se na sua relação com as literaturas da voz e do povo, fundamento de sua criação.” (SANTOS, 2009, p. 270).

Entendemos que a referência popular imbricada na Arte Armorial constitui seu entrelaçamento e confere-lhe uma identidade na história da cultura brasileira. Porém, são artistas cultos que se baseiam nas expressões de fonte popular para recriar e transformar suas práticas artísticas. E, num paralelo entre a reflexão teórica e a criação, desenvolveu-se uma dimensão culta e erudita através de sua diversidade.

Os artistas armoriais revelam afinidades em suas escolhas culturais no tempo e no espaço, a saber: o interesse pela arte medieval – o barroco ibérico, ao qual Suassuna se refere em múltiplas ocasiões, que representa uma evidente influência dos motes medievais; a influência considerável da literatura espanhola – Cervantes, Calderón de la Barca e Federico García Lorca, que quase apaga a herança portuguesa; e, enfim, a busca de uma expressão artística para uma região, sua identidade e sua realidade – sendo Euclides da Cunha considerado como mestre incontestável de todos os escritores do Movimento. Assim, fonte e modelo pertencentes a outras culturas fundamentam a característica tradicional baseada na voz e no texto populares que constituem a matéria de uma poética nova.

No caso específico de Suassuna, sua obra sempre parte de textos, folhetos ou espetáculos populares, contos ou romances, escritos ou rememorados, que ele transforma e reelabora na sua própria criação literária ou plástica. Para Idelette dos Santos, “um movimento cultural não pode ser considerado um conjunto fechado, mas, ao contrário, uma exploração em campo aberto ou semiaberto.” (2009, p. 277).

Em busca de sua própria identidade, o Movimento Armorial agregou artistas que encontraram nele um apoio crítico e uma acolhida afetuosa, pois mostrou uma postura que retratou, a partir da voz popular, uma estética inovadora. O Movimento, enquanto fenômeno artístico cultural, acabou, mas o Armorial resiste e compõe hoje uma das extensas correntes da jovem geração de artistas brasileiros.

O interesse de Suassuna em várias formas de expressão artística levou-o, também, a tocar um pouco de violão e piano, a pintar alguns quadros e a criar gravuras. Algumas de suas gravuras enfeitam as páginas do objeto de pesquisa aqui apresentado e serão tema deste estudo em sua terceira parte. No item que se segue, abordaremos outra face do trabalho de arte elaborado por ele: as iluminogravuras – gravuras criadas a partir da ideia das iluminuras medievais.

2.2 A arte plástica das Iluminuras e as Iluminogravuras de Suassuna

A Idade Média trouxe às imagens um significativo papel ao lado da escrita, elaborando um material artístico visual que completava e enaltecia os manuscritos: a arte das iluminuras ou miniaturas. Baseada numa tradição que vem da antiguidade, a prática da ilustração dos textos conquistou no período medieval uma refinada técnica pictórica com características pertencentes às escolas artísticas que abrangiam a arquitetura, a escultura, a pintura e os vitrais das igrejas medievais.

A pintura de iluminuras, até bem próximo ao século XII, estava relacionada à confecção do suporte – o livro; os mesmos homens que copiavam os textos e montavam os livros, chamados de escribas ou copistas, eram também aqueles que ilustravam e pintavam as imagens. Ainda que se tratassem de técnicas bem distintas, escrever e iluminar eram partes do ofício da produção de um manuscrito desempenhado por religiosos.

Segundo Raquel Parmegiani:

A produção cada vez mais frequente, ao longo da Idade Média, da ilustração dos manuscritos, foi possível graças às mudanças no suporte da escrita trazidas pelo uso do códice – formato muito parecido com o livro moderno, que era mais manejável do que o rolo, possibilitando que as iluminuras pudessem acompanhar o texto, auxiliando a sua compreensão. (2011)

Com os códices, os iluminadores inseriram mudanças importantes na relação texto/imagem. As iluminuras passaram a integrar a esquerda e a direita da coluna escrita. Aos poucos generalizou-se e predominou o uso da imagem intercalada com a escritura. No processo de dissociação da imagem em relação ao texto escrito foi se produzindo um discurso paralelo ao textual e assumindo uma função específica, a de

gerar um discurso visual. Desse modo, a imagem conquistou um poder comunicativo singular.

As iluminuras integravam as páginas dos códices dos mais variados temas tratados na Idade Média. Devido à dificuldade na produção e conservação dos manuscritos iluminados, os que chegaram até os dias de hoje são de valor incalculável, visto que guardam em suas páginas parte dos vestígios materiais que compreendem a herança da cultura medieval ocidental, além do seu indescritível valor artístico.

Destarte, entendemos que o trabalho da história da arte com as imagens tem sido fundamental para a construção do conhecimento sobre a sociedade. Na definição atual, a iluminura é uma imagem feita em um manuscrito, assim como a miniatura. Mesmo depois da invenção da imprensa, a produção de manuscritos e a iluminação continuaram a existir na produção livresca moderna, ganhando novos usos e novos valores. Hoje colocam-se como produção artística rara e especializada. E se essa produção se tornou um fazer artístico, o estudo daquelas que foram produzidas na Idade Média tem ganhado espaço junto aos estudos das imagens medievais.

Historiadores da ilustração como David Bland (1958) e John Harthan (1981) consideram as iluminuras medievais como os primeiros produtos da arte ilustrativa ocidental. Para Nilce M. Pereira, “As iluminuras são assim denominadas em razão da técnica de iluminação (a pintura com cores vibrantes e uso extensivo de dourado e prateado) com que eram produzidas.” (2009, p. 379). Tem-se, então, que, assim como as outras imagens medievais, as iluminuras se inserem em um coletivo de sentidos bastante vasto. O que se quer frisar é que as iluminuras não tiveram um papel ou uma única função relacionada à noção do funcionalismo social. Portanto, elas não tiveram apenas uma atribuição; primeiro, porque seu funcionamento sugere uma pluralidade – elas são múltiplas; e, segundo, porque ultrapassam seu sentido de utilidade.

Segundo Angelita Marques Visalli e Pamela Wanessa Godoi:

Constatada essa pluralidade, resta-nos um imenso universo de trabalho para a identificação do papel, ou melhor, dos papéis que podem ter exercido dentro da sociedade. Alguns elementos foram indicados por estudiosos da Idade Média a partir de seus trabalhos sobre imagens: o valor do ornamental, do simbólico e da materialidade. (2016)

Diante disso, destacamos aqui as múltiplas funcionalidades das imagens do medievo: primeiro, a de ornamentalidade. É raro encontrar uma imagem medieval que não retrate motivos geométricos ou vegetais, formais ou cromáticos. O ornamento, diz-se, é aquilo que decora, que tem uma função estética e que foi considerado no campo da arte um recurso significativo, mesmo que sem valor de interpretação. Já o ornamental agrega à estética valores consideráveis na dinâmica da imagem; nele, um referente pode ser um componente singular na construção da ilustração. O ornamento está mais para o decorativo, enquanto o ornamental se relaciona à percepção do sentido da imagem.

O ornamental está entre as funcionalidades que a imagem medieval pode apresentar. Ainda para Angelita Marques Visalli e Pamela Wanessa Godoi:

Dentro desse universo estético, ser belo também é ser útil, e a utilidade esteve intrinsecamente relacionada ao valor simbólico dos elementos produzidos visualmente. Elementos figurativos e simbólicos estão comumente integrados. Essa relação de interdependência, na Idade Média, não foi a única inserida na imagem, no entanto, ela teve papel crucial para a produção do visual, principalmente porque fazia parte dela quase de modo “natural”. (2016)

O trabalho feito pelos produtores de imagens, assim como o realizado durante a visualização da imagem, prestava-se, então, a identificar toda a imagem dentro desse jogo de relações em que o símbolo está presente com maior ou menor intensidade. A linguagem simbólica se integra nesse sistema de imagens e formas verbais dos homens

do medievo; tal sistema se identifica como pensamento analógico. As correlações entre os dois ou mais polos podem ocorrer por similitude ou contraste, o que torna a interpretação simbólica especialmente complexa para o homem contemporâneo, pois se integra ao sistema simbólico de seu meio e de seu tempo.

Com a ausência de normatização sobre como produzir imagens, em um universo pautado na autorização da tradição, é notável que a diversidade tenha sido elemento fundamental da construção visual no medievo. As imagens se articulam, assim, no equilíbrio entre a inovação e a estabilidade dos conteúdos e formas.

Em face dessa variação, um dos recursos importantes foi a confluência de elementos narrativos e ornamentais que aparentemente se opõem, mas que contribuem intimamente e ao mesmo tempo para a construção da imagem no medievo. Localizar a iluminura no eixo entre imagem e objeto pressupõe localizá-la em suas funções, em seu tempo e espaço. As iluminuras, com seus elementos figurativos específicos, seu caráter ornamental, suas cores e recursos outros, dialogam com os textos dos manuscritos, dividindo espaços muitas vezes detidamente calculados, mantendo, contudo, sua autonomia. Mesmo aquelas que se constroem como ilustrações que acompanham uma narrativa escrita tendem a elaborar uma dinâmica independente.

Nota-se que as funcionalidades das iluminuras, resumidas em conceitos como o da ornamentalidade, do simbólico e da imagem-objeto, apresentam probabilidades de visualização, não apenas dos conteúdos narrados nos textos ao seu lado, mas, e particularmente, da inserção de uma nova linguagem na comunicação da mensagem.

Assim, Angelita Marques Visalli e Pamela Wanessa Godoi concluem:

A construção das iluminuras nos livros, com suas camadas de cores, assim como nas relações estabelecidas entre formas ornamentais e narrativas, identificam a presentificação da imagem, aderindo ao manuscrito a presença necessária à devoção, e a celebração do objeto.

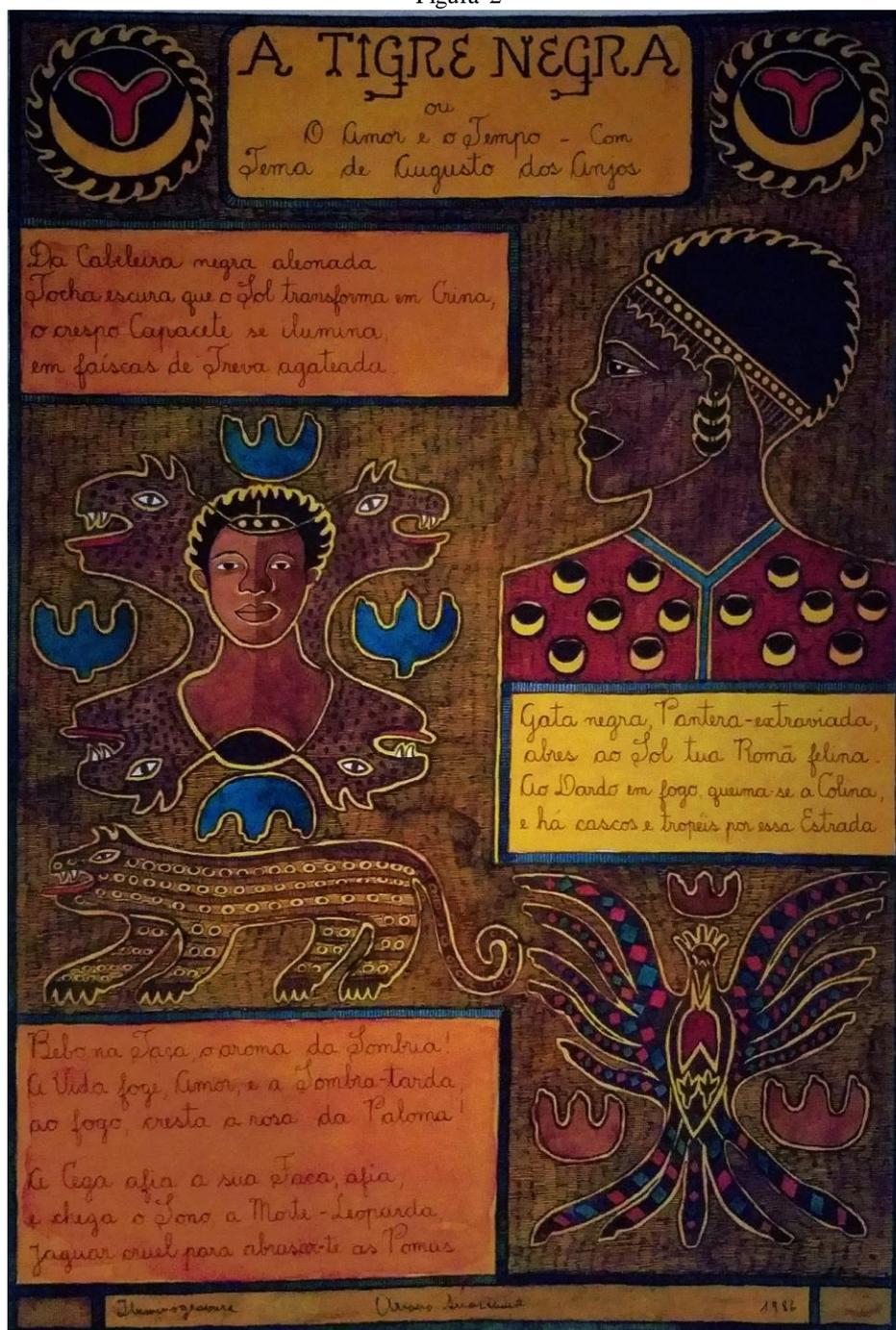
Isso traz ao universo do visível a estreita tessitura entre as linguagens diferentes (imagens, texto e materialidade), na qual a obra de arte expõe as expressões dos sentimentos humanos. (2016)

Entendida na perspectiva de que elas significam, em grande parte, uma experiência cultural e social transformada em representação, as imagens ganham um caráter de documento, pois elas são simultaneamente reflexo e esboço de comportamentos históricos da arte. Ou seja, quando Suassuna, inserido em sociedade, produziu suas iluminuras – singularmente por ele nomeadas como iluminogravuras, expressou em sua produção diversos dos sentidos que seu espaço social atribuiu à criação e ao tema ali abordados, ainda que não fosse sua intenção primeira; ele permitiu à posteridade encontrar em sua obra plástica muitos dos sentidos de seu tempo e de seu espaço.

As iluminogravuras de Suassuna combinam iluminura medieval com modernos processos de gravação em papel. Primeiro, ele fazia o desenho e escrevia o texto, sempre à mão, em nanquim sobre papel branco. Depois, produzia cópias dessa matriz em papel *offset*. Por fim, pintava à mão, com guache e/ou óleo, cada cópia.

Entre novembro de 2018 e fevereiro de 2019, suas produções de iluminogravuras fizeram parte da exposição coletiva *A xilogravura popular: xilógrafos e poetas de cordel*, no Museu Nacional da República, em Brasília (DF). Seguem abaixo duas imagens dessa criação:

Figura 2



(SUASSUNA, 1986, p. 288)

Figura 3



(SUASSUNA, 1986, p. 289)

Notamos nessas obras a fusão entre a poética dos textos e a harmonia das imagens. O artista apresenta um resultado meticuloso, no qual faz uso de símbolos das artes pré-histórica, egípcia, grega, africana e brasileira. Observamos ainda o uso de cores primárias, com destaque para o contorno em amarelo – o que nos dá a impressão de que os elementos se apresentam “iluminados” nas figuras.

Não pretendemos aqui fazer uma interpretação *ipsis litteris* de sua poesia e nem mesmo analisar os desenhos de forma categórica, pois, como abordamos anteriormente, suas características retratam uma funcionalidade múltipla no universo artístico. No entanto, percebemos a preciosidade das representações plásticas que o autor emprega por meio de iluminogravuras e que remetem a diferentes referências culturais e ancestrais: a tigre negra e a onça pintada, conhecidas cientificamente como *panthera onca*, elementos visivelmente brasileiros; a fênix, conhecida como uma ave da mitologia grega que renasce das próprias cinzas; o homem e a mulher com feições e adornos de origens africanas; desenhos que remetem à antiguidade egípcia e outros que remetem à arte pré-histórica; e, por fim, o veado e o cavalo alado (com adornos constantes em heráldicas do período medieval) – esses últimos, elementos presentes também na obra *Romance d’A Pedra do Reino*.

Concluimos desse breve item que Suassuna representa e apresenta suas obras com raízes profundas e inomináveis, pois seu trabalho é tão diversificado quanto indelével, e deixamos ao leitor a curiosidade de lançar novos olhares e leituras sobre sua vasta produção.

II. HISTÓRIA E ESTÓRIAS DO SERTÃO NORDESTINO

Neste capítulo serão apresentadas as dimensões históricas que representam temas constantes do sertão nordestino e fazem parte da perspectiva brasileira. Com base em acontecimentos que serviram como pano de fundo para a construção da narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino*, queremos situar o leitor tanto na possível abordagem de um romance histórico quanto em seu vasto universo literário. Por meio da relação de diferentes fatos que constituem a História do país e estão presentes no enredo da obra em questão, pretendemos tecer uma ligação entre esses elementos, pois eles fazem parte do imaginário fictício do escritor Ariano Suassuna e foram retratados nas estórias dos personagens, em especial na do protagonista Quaderna.

3. As histórias do Nordeste como pano de fundo da narrativa

3.1 Movimentos Messiânicos, Quilombo dos Palmares e Povoamento do Sertão

Suassuna constrói em seu *Romance d'A Pedra do Reino* uma estreita relação com a história e a obra pode ser analisada também na perspectiva de um romance histórico. Calcado com um fundo de lutas pelo poder político em dois Estados, a narrativa desenvolve-se agregando tanto os movimentos messiânicos quanto as lutas de clãs, pautando-se num viés mitológico que é do romance: o século da Pedra do Reino corresponde a um determinado período da história do Nordeste.

Com essa perspectiva, iremos abordar a palavra Movimento por meio do seu sentido político na cultura brasileira. A escolha do autor em retratar os Movimentos Messiânico Sebastianista, Quilombo dos Palmares e Povoamento do Sertão estabelece uma teia interligada no comportamento da nossa história social.

Três fatos integram e esclarecem os acontecimentos do enredo:

Primeiro, o desaparecimento do rei português, Dom Sebastião, narrado ao longo de um folheto inteiro na obra em estudo com o título de “A Trágica Desventura de Dom Sebastião, Rei de Portugal e do Brasil” (2017, p. 237- 242). Com a morte de Dom Sebastião, e durante longos anos, Portugal teve de aceitar a dominação espanhola. A perda da soberania, com as agruras e desapontamentos decorrentes, favoreceu o desenvolvimento da crença de sobrevivência do jovem rei, misteriosamente desaparecido durante a batalha de Alcácer-Quibir. O povo alimentava-se da esperança de retorno do rei para libertá-lo do domínio espanhol. Essa fé messiânica prolongou-se mesmo depois do retorno à soberania; Portugal já não era a nação envaidecida do período dos descobrimentos marítimos e permaneceu esperando Dom Sebastião, não mais como salvador, mas como líder exemplar que levaria mais uma vez o país à frente das nações. O sebastianismo adquiriu uma nuance distinta no Brasil: em diversos movimentos messiânicos, Dom Sebastião era esperado para restaurar a justiça social – distribuindo entre seus fiéis o dinheiro dos mais abastados – e terminar com a seca e a miséria do Sertão.

Parte de tal desventura de Dom Sebastião é exemplificada, na narrativa, neste trecho de fala do personagem Samuel (defensor da fidalguia):

Peço desculpas a vocês, mas não posso evocar, sem profunda emoção, a morte heroica desse belo Rei, jovem, casto e Cavaleiro! Choro por ele, choro a fidalga beleza da juventude sacrificada, choro meu próprio destino de Fidalgo, exilado aqui neste Sertão ensolarado e desértico de vocês, cheio de pedras e cardos, como Alcácer-Quibir! E creio que vocês dois, homens de sensibilidade, me perdoam minha emoção, porque, mesmo pensando diferentemente, podemos nos encontrar no campo comum do humano e da honra, para admirar a morte heroica e simbólica desse Rei, morte que foi, bem, a paixão de qualquer homem alçando-se para o Divino e, como disse Antero de Figueiredo, “a extrema-unção da Cavalaria”! (SUASSUNA, 2017, p. 241)

O segundo fato histórico é a primeira revolta popular no Brasil, o Quilombo dos Palmares, descrito no folheto “A trágica Desventura do Rei Zumbi dos Palmares” (2017, p. 213-216). Território livre onde se refugiavam os escravos fugitivos no século XVII, enfrentou com Zumbi ataques militares durante muitos anos antes de ser destruído; os habitantes suicidaram-se, foram fuzilados ou trazidos de volta à escravidão. Palmares escolheu separar-se da sociedade e do poder opressor para buscar viver isolado e, parcialmente, livre. Sua decadência é tão semelhante à violência do poder desafiado quanto o foram, mais à frente, as repressões aos movimentos messiânicos.

Segue trecho de exemplificação da desventura do Rei Zumbi na fala do personagem Clemente (defensor do povo):

Vai começar a tragédia dantesca. Havia uma atalaia pedregosa no meio do Quilombo. Para ali foi o Rei, seguido pelos perseguidores. Os últimos arrancos da luta foram os mais terríveis: quando um Soldado punha o pé num varal, para subir, uma flecha atravessava-lhe o coração ou vazava-lhe um olho! Não havia defesa possível, porém, com a superioridade das armas de fogo dos Brancos! E quando Zumbi, último Rei dos Palmares, com o Estado-Maior que o cercava, viu que, com a derrocada, acabariam prisioneiros dos Brancos, galgaram, todos, o altíssimo Rochedo central da atalaia e se arremessaram de lá nas pedras de baixo! Vencidos, esmagados pela força, os Palmarinos não se submeteram; suicidaram-se! (SUASSUNA, 2017, p. 215)

O terceiro fato histórico usado como pano de fundo da narrativa é o povoamento do Sertão na base de concessões de terra pela Coroa, descrito no folheto “Crônica dos Garcia-Barrettos” (2017, p. 165-171). De fato, a ocupação do interior nordestino realizou-se em função de inserções de domínio e, posteriormente, das doações de *sesmarias*. Tal povoamento fundou-se em núcleos firmes, pequenas cidades e

comércios, e apoiou-se em bases sólidas para suportar as instabilidades passageiras, fossem elas climáticas ou econômicas. Baseada em diversas situações – sejam históricas, étnicas, econômicas ou climáticas – a tendência ao êxodo em algumas regiões nordestinas favoreceu a criação de um tipo que alcançou, graças a Euclides da Cunha, a dimensão de mito: o sertanejo.

O passado histórico trouxe a Suassuna, portanto, a apresentação de um modelo de resistência popular e uma condição de homem “forte”. O autor faz uso dos movimentos sebastianistas brasileiros, que se cristalizam em torno do líder messiânico semelhante a um mensageiro divino, um herói cultural e lendário. Tal ação foi inspirada em um episódio que será abordado na terceira parte deste estudo, o da Pedra Bonita, que durou dois anos e terminou num delírio autodestruidor, visando permitir a ressurreição de Dom Sebastião. O autor vale-se, ainda, da presença do herói dos Palmares, Zumbi, o primeiro líder negro que defendeu os oprimidos e tornou-se símbolo de resistência no país.

Em outra perspectiva, a representação das lutas que culminaram nas mortes violentas, por assassinato, de João Pessoa e João Suassuna (líderes dos dois opostos políticos na Paraíba) retrata as guerras sertanejas que constituíram parte desse arcabouço histórico na narrativa de Suassuna e apareceram como pano de fundo de sua obra. Enquanto João Pessoa defendia a classe média das cidades e da capital e posicionava-se mais na vanguarda, João Suassuna representava os proprietários sertanejos e o *status*, os quais formavam os últimos senhores feudais sertanejos.

Em todo esse conjunto de fatos históricos, na narrativa, o protagonista Quaderna inclui duas épocas a se distinguir: a da revolta popular e a da política dos senhores feudais. E Suassuna articula as manifestações messiânicas no sertão numa extensa e misteriosa cadeia ininterrupta, que liga à outra cadeia dos movimentos da chamada “guerra sertaneja”. O autor conserva a autenticidade e o caráter particularmente

messiânico de cada acontecimento, relaciona-os e tece-os em impérios sucessivos, numa dinâmica de novela, a partir de uma linha condutora construída por uma família imaginária.

No Brasil, a lenda de Dom Sebastião ganhou uma dimensão revolucionária que Suassuna enaltece e considera uma das permanências da história brasileira, na qual o meio natural e social do Sertão pode ser considerado favorável à criação de lendas, particularmente as heroicas. Nessa perspectiva, o *Romance d'A Pedra do Reino* é um romance histórico, um romance que rememora o passado para exorcizá-lo, e tenta, assim, explicar o presente.

Não podemos deixar de ressaltar o caráter violento de tais fatos dentro da obra. A representação dos citados movimentos histórico-políticos é abordada na narrativa fictícia com uma dimensão sangrenta e atroz, desde os sacrifícios retratados pelos adeptos sebastianistas em mortes abruptas e impiedosas – as quais envolvem, particularmente, mulheres, crianças e infelizes desvalidos crentes numa ressurreição divina – até os injustiçados escravos liderados por Zumbi, que buscavam uma relativa liberdade num local de acesso restrito. Apesar desse lugar não apresentar uma dinâmica que lhes oferecesse direitos reais, acendia neles uma ilusória esperança em dias melhores. Cabe, ainda, discorrer sobre o agressivo movimento de povoamento do Sertão, representado especialmente nas disputas “olho-por-olho” das rivais famílias patriarcais que herdaram as terras do agreste nordestino e que, para manter seu domínio sobre os oprimidos, usavam de toda crua opressão em sua manifestação de poder a fim de manterem hereditariamente seus espaços territoriais.

Toda essa dinâmica foi abordada no *Romance d'A Pedra do Reino* por Suassuna com caráter ficcional; porém, o autor vale-se de recursos histórico-literários usados pelos personagens no intuito tanto de enfatizar tais acontecimentos quanto de suavizá-los por meio de sua veia visivelmente burlesca retratada ao longo da obra. Não podemos

esquecer a relação incorrigível de violência que assombra a História de nosso país; porém, vale lembrar que se trata, aqui, sobretudo de uma obra literária e, como tal, mesmo diante dos fatos, temos de ceder às reações que a mesma nos provoca, sejam elas de repulsa ou encantamento pelo seu conjunto artístico.

4. A permanência da estrutura latifundiária antiga no sertão

4.1 Feudalismo, Coronelismo e Latifundiarismo

No Movimento Armorial, a busca do seu modelo e da sua matéria popular aproxima-se da realidade, sempre revalidada, de sua nordestinidade. Essa identidade cultural regional parece ser o primeiro vínculo, ainda que mais comum, entre os artistas armoriais e a literatura popular. A fim de depreender seus limites e sua contextualização, fundamentamos a seguir uma melhor descrição de tal identidade.

Gilberto Freyre entende a oposição de dois Nordeste – o do açúcar e o outro. O primeiro é onde nasce uma vegetação rica e densa em que reina a cana-de-açúcar e, com ela, ao longo dos tempos, crescem os senhores de engenho e a escravidão. Esse Nordeste representa o Brasil autêntico, pelo seu tipo de construções tradicionais e por muitos outros aspectos constitutivos da cultura brasileira. E, na percepção de Freyre, existe um outro Nordeste, onde a terra dura e seca recusa o pé do homem e o ferro da enxada, sem água nem vegetação... definido em termos de carência e de necessidade, um Nordeste chamado Sertão.

Porém, podemos inverter a perspectiva de Freyre. Desse modo, o sertão não se apequena ante o avanço da civilização “modernizadora”, mas cresce e se expande no imaginário: “O sertão é o mundo”, como disse Guimarães Rosa.

Para Idelette dos Santos:

O Nordeste e o sertão estão presentes nas obras armoriais: inventário da terra, dos rios, da fauna e da

flora, das casas e dos homens, com Marcus Accioly; paixão das paisagens, das cores, dos cheiros e dos ruídos, tanto do sertão quanto da zona da Mata, com Maximiano Campos; enfim, sertão cotidiano e eterno, histórico e mítico, vivo e resistindo às modas, com Ariano Suassuna. (2009, p. 64)

O universo de Suassuna tem uma especificidade geográfica; sua capital literária é Taperoá, uma cidade dos Cariris Velhos, no sertão da Paraíba. Taperoá foi o espaço de infância de Ariano: ali ele brincou, viveu, estudou, criou, descobriu a caça nas fazendas dos arredores, as pertencentes a parentes ou amigos. Entre elas, a Fazenda Malhada da Onça, que se torna, no *Romance d'A Pedra do Reino*, “Onça Malhada”. Na obra, Taperoá apresenta-se como o “Compêndio narrativo do peregrino do sertão”, e o enredo se inicia na capital dessa vila:

Uns doze graus abaixo da Linha Equinocial, aqui onde se encontra a Terra do Nordeste metida no Mar, mas entrando-se umas cinquenta léguas para o Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, num planalto pedregoso e espinhento onde passeiam Bodes, Jumentos e Gaviões sem outro roteiro que os serrotes de pedra cobertos de Coroas-de-Frade e Mandacarus; aqui, nesta bela Concha, sem água mas cheia de fósseis e velhos esqueletos petrificados, vê-se uma rica Pérola, engastada em fino Ouro, que é a muito nobre e sempre leal Vila da Ribeira do Taperoá, banhada pelo rio do mesmo nome. (SUASSUNA, 2017, p. 37)

Suassuna e seu narrador Quaderna pouco se prendem ao realismo ou à realidade sociopolítica; costumam uma obra, vislumbram o sertão e retratam-no com palavras, gravuras, canções, encenações e poemas. A geografia do romance é construída num espaço literário e desenha-se com palavras. Portanto, o Sertão vem a ser o centro de um universo que inclui: aspectos ecológicos – a fauna e a flora do Sertão; o campo da

heráldica e do jogo de baralho, com seu significado peculiar; a dimensão religiosa e mitológica que recobre parcialmente o campo da cavalaria histórica e folclórica; e, finalmente, o campo extenso da literatura, apoiado pelos cantadores e pela sua epopeia, e justificado na existência de seu “memorial dirigido à nação brasileira”.

Diante desse vasto contexto, numa tentativa de compreensão do universo de Suassuna, faz-se necessário pontuar parte da história do Nordeste. Essa região abrange, simultaneamente, a luta dos clãs e das famílias pelo poder local, a história das revoltas populares, das massas que, atrás de um líder messiânico ou carismático, tentam encontrar um sentido para sua existência precária por meio da luta de classes – tanto em áreas rurais quanto urbanas – na expectativa de, enfim, alcançarem vidas mais aprazíveis.

A história do Nordeste não pode ser entendida e percebida tão unicamente na sua dimensão social e econômica, pois corre-se o risco de não se deixar transparecerem a extensa ligação e a interdependência calcada por palavras-chave de “estrutura feudal, coronelista e latifundiária” e nem referências confusas à Idade Média, as quais esconderam a questão e engendraram a perspectiva de estudo.

Uma das singularidades da história portuguesa foi sua unificação precoce, que permitiu o estabelecimento de uma monarquia central quando, no resto da Europa, reinava ainda a dispersão feudal. Ora, a história das colonizações mostra que as metrópoles exportam para suas colônias procedimentos econômicos e instituições políticas que tendem a perpetrar sua dominação. Por esse motivo, quando a empresa colonial precisa usar de procedimentos econômicos mais adiantados, recorre, em contrapartida obrigatória, a instituições políticas e jurídicas atrasadas e autoritárias; assim, quando os instrumentos de coerção econômica se revelam incapazes de atingir os objetivos estabelecidos, o sistema de coerção extraeconômico entra em ação com o maior rigor e até as últimas consequências. (SODRÉ, 1964, p. 29)

Dessa forma, temos que, apesar da atuação crucial que o capital comercial exerceu na colonização do Brasil, não inspirou à sociedade colonial atributos da economia mercantil. Essa colonização submeteu-se à estrutura nobiliárquica e moldou-se, a princípio, sobre o poder feudal, passando, em seguida, ao coronelismo e, por fim, ao latifundiarismo. Com isso, os nobres sem fortuna tentaram reviver a fase do feudalismo clássico, recorrendo à escravização ou a formas mais elaboradas de servidão e exploração de mão-de-obra. Assim, no Nordeste, disseminaram-se duas sociedades díspares, demasiadamente condicionadas pela estrutura econômica: as relações de escravidão, servidão e exploração constantes no litoral são maximizadas no Sertão por domínios e articulações familiares, econômicas e religiosas mais arraigadas.

Após o período feudal, o Sertão foi compelido à fase do coronelismo e, segundo Idelette dos Santos:

No sertão pobre, onde a riqueza se avalia menos nos hectares de terras possuídas do que no número de cabeças de gado vendidas, o fazendeiro, chamado coronel em memória dos títulos honoríficos da Guarda Nacional no século XIX, reagrupa numa pirâmide, da qual ocupa o cume, um número variável de pequenos proprietários e vaqueiros sem terra, que dependem dele. Cada grupo tem sua hierarquia interna, articulada a partir do conceito de prestígio, isto é, do peso que representa o indivíduo nessa sociedade, o seu crédito moral e econômico, a autoridade que pode manifestar, a eficiência dos meios que pode usar para impor sua vontade e garantir a proteção daqueles que aceitam a sua dominação. A perda desse prestígio corresponde à desmoralização, palavra-chave que recobre toda espécie de enfraquecimento da posição de um indivíduo, direta ou indiretamente. (2009, p. 75-76)

Baseadas nessas relações firmam-se os jogos de opostos políticos, que não se fundamentam em ideologias ou conceitos socioeconômicos distintos, mas tão somente

em disputas de influência e domínios rivais entre chefes de clãs. Todo um sistema operava-se dessa forma, segundo a qual alguns ofereciam proteção e outros apoiavam quem os estava protegendo, num misto de reciprocidade e subserviência. Tal relação ficou popularmente conhecida como “voto de cabresto”.

Apoiado no coletivo dos seus “protegidos”, o coronel era o todo-poderoso contra os demais; exibia-se como o senhor absoluto em suas propriedades, punia seus empregados, explorava-os e expulsava-os sem ao menos o direito de defesa ou justiça, num lugar onde as forças policiais tinham raro acesso àquelas terras particulares. E, mesmo quando os trabalhadores ousavam exigir justiça, os representantes da polícia ou juízes locais raramente posicionavam-se contrários ao coronel, pois eram seus aliados e deviam-lhe favores ou até mesmo os cargos.

Não somente no Sertão, mas particularmente nesse espaço, esse retrato do coronel triunfante foi herdado do sistema do senhor feudal, no qual sua casa e mesa eram abertas aos amigos e partidários. Ele tornou-se o chefe de família patriarcal e seguiu apresentando-se como um chefe político, que manipulava os votos de uma eleição sem a consideração ou mesmo conscientização do seu verdadeiro significado.

A disputa entre os coronéis ultrapassou a luta pelo poder; a oposição desses chefes traduz o contraste humano, a rivalidade de dois homens, de duas regiões, de dois polos. O complexo ardil que representavam as eleições no Sertão não parecia ter uma utopia sobre uma provável tomada de consciência do povo; ainda hoje a distinção entre grupos permanece vertical, e não justa, como seria uma sociedade de classes horizontal. Essa base social firma em suas estruturas todos os sertanejos. Historicamente, no Sertão, os possíveis refúgios foram o cangaço, o messianismo... e a estrada.

Vemos hoje que não houve muito avanço no sentido de minimizar a disparidade no acesso à terra em solo sertanejo, no qual predominam relações agrárias características do modo de produção capitalista. As médias e grandes propriedades

agrícolas são caracterizadas pela baixa produtividade e pela alargada concentração de renda, características evidentes dos latifúndios, marcados por possuírem amplas extensões de terras não cultivadas. As grandes propriedades no Nordeste são fragmentos das antigas *sesmarias*.

Tem-se que o latifundiário se nega a vender ou repartir suas terras, pois tal posse assegura-lhe o poder. Para justificarem a propriedade sobre largas extensões de terra, os latifundiários utilizam a hereditariedade e as especulações em suas explicações. Nesse sentido, preconiza-se em algumas frentes o combate ao latifundiarismo, sobretudo em oposição às fazendas improdutivas. A disparidade existente na questão fundiária provoca conflitos, os quais ocorrem também porque, enquanto os proprietários de terras recolhem os lucros obtidos no solo para si, os camponeses continuam tendo seu trabalho explorado no cultivo de áreas das quais não detêm a posse.

Por fim, essa dimensão vertical de concentração de terra e poder foi retratada na obra em estudo e já mencionada no item acima. Consideramos notável relatar que a maioria dos escritores do Movimento Armorial pertence a famílias rurais, latifundiárias ou não, o que explica suas infâncias representadas em grande parte no universo fechado das fazendas. Essa infância pode ter sido a fonte mítica que constitui a via obrigatória de acesso à cultura popular. E, para Suassuna, “as lutas partidárias que culminam com a morte de seu pai (retomada e redobrada, na obra em estudo, pelo assassinato do Padrinho) são o reflexo exato da atmosfera dramática em que ele viveu na sua tenra infância.” (SANTOS, 2009, p. 97).

III. A TESSITURA ENGENDRADA ENTRE AS IMAGENS E O TEXTO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO

Neste capítulo retrataremos aspectos componentes na tessitura engendrada entre as imagens e o texto literário constantes no objeto de pesquisa. Selecionaremos gravuras que permitam a identificação de referências entre o erudito e o popular. O propósito será revelar a interdependência entre as palavras e as ilustrações e ainda abordar a representação do contexto político-literário de característica monárquico-sertaneja costuradas no romance.

Suassuna tornou a iconografia do *Romance d'A Pedra do Reino* carregada de polissemia; porém, valeu-se ainda de registros verbais. Ao ancorar textos verbais e textos visuais, a leitura da obra resulta em mais significados sem evidenciar um padrão de repetições. Seguimos adiante com a análise de tais gravuras e suas respectivas legendas.

5. A identidade de um Sertão Medieval

5.1 Quaderna e as Pedras do Reino

Este item apresenta a interdependência da narrativa e das gravuras a partir do imaginário do personagem Quaderna. Segundo Martine Joly, “as imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim” (1996, p. 121). Portanto, ao abordar três diferentes gravuras, analisamos a aproximação das características propostas pela presença dessas intermedialidades na obra. As imagens da Pedra do Reino estão contextualizadas a partir da visão artística de Taparica, e foram encomendadas por seu irmão, o protagonista Quaderna.

No *Romance d'A Pedra do Reino*, Suassuna utiliza o acontecimento de um dos mais sangrentos fatos históricos daquela região – o movimento messiânico da Pedra do

Reino, que também ficou conhecido como Pedra Bonita e ocorreu de 1836 a 1838, inspirando-se no sebastianismo – com o propósito de garantir uma tessitura entre as relações histórico-literárias.

Façamos uma referência ao fato histórico ocorrido em meados de 1836, em Pernambuco: intitulado-se líder, João Antônio dos Santos faz o povo acreditar que D. Sebastião está prestes a desencantar e está destinado a trazer riquezas para os seus seguidores. Assim, atraiu uma grande quantidade de pessoas, que deixavam de trabalhar nas fazendas e o seguiam como líder espiritual. Inquietas, as autoridades, ao perceberem, conseguem que um padre idoso, bastante prestigiado na região, disperse o grupo. Não obstante, dois anos depois, o cunhado de Santos, João Ferreira, que se intitula Rei, retoma a pregação e convence seus seguidores de que dois enormes blocos de pedra são as portas do Reino Encantado, a entrada do castelo de D. Sebastião que ali desencantará. Surgiram, então, as hoje notavelmente conhecidas Pedras do Reino. Com isso, aproximadamente trezentas pessoas reúnem-se no local e escutam que D. Sebastião só voltará à custa de muito sangue, sendo necessário o sacrifício de adeptos. A matança ocorre à revelia. Após três dias, o próprio Rei é sacrificado, sendo substituído pelo cunhado Pedro Antônio, o qual ordena a mudança do acampamento para um lugar mais distante, pois o ar estava asfixiante devido à decomposição dos corpos. Durante o percurso, são surpreendidos por um grupo policial destacado para abrir fogo contra eles. Parte dos seguidores perece, inclusive o novo Rei. Alguns sobreviventes fogem, outros são presos: as mulheres logo são liberadas, os homens permanecem encarcerados, e as crianças são distribuídas à adoção.

Usando esse contexto histórico como pano de fundo do romance, Suassuna desenvolve no personagem-protagonista uma ligação direta com os eventos descritos. Assim sendo, Quaderna lança-se como herdeiro d'A Pedra do Reino, num fascínio de descendência monárquica. E, em concordância com uma literatura consagrada, o

personagem usa a narrativa de Souza Leite para justificar suas pretensões ao trono brasileiro, apresentando-se:

...sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na *História Geral do Brasil*, de Varnhagen; mas, sim, dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-se assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino. (SUASSUNA, p. 37-38)

Afirmando ter conhecimento do texto do “genial Acadêmico sertanejo Antonio Ático de Souza Leite” (SUASSUNA, 2017, p. 69), Quaderna apresenta o fato de o autor ser sertanejo e acadêmico, além de ser um homem ligado ao governo, para justificar o uso de tal texto como referência de suas pretensões. Em seu fascínio, tais características garantem a integridade do depoimento de Souza Leite, e ele crê que o relato, documento impresso e oficial, é uma fonte inquestionável para a apresentação dos fatos relativos ao massacre da Pedra Bonita. Entretanto, percebemos como Quaderna (in)conscientemente distorce os fatos apresentados por Souza Leite, revestindo-os de uma importância e de uma dignidade inexistentes no texto original; tais fatos têm estreita ligação com os valores por ele encontrados em suas inúmeras leituras de novelas de cavalaria e folhetos de cordel: bravura, coragem, valentia. Quaderna valoriza seu vislumbre com uma percepção particular do assunto, posicionando-se contra a versão oficial mantida pela sociedade.

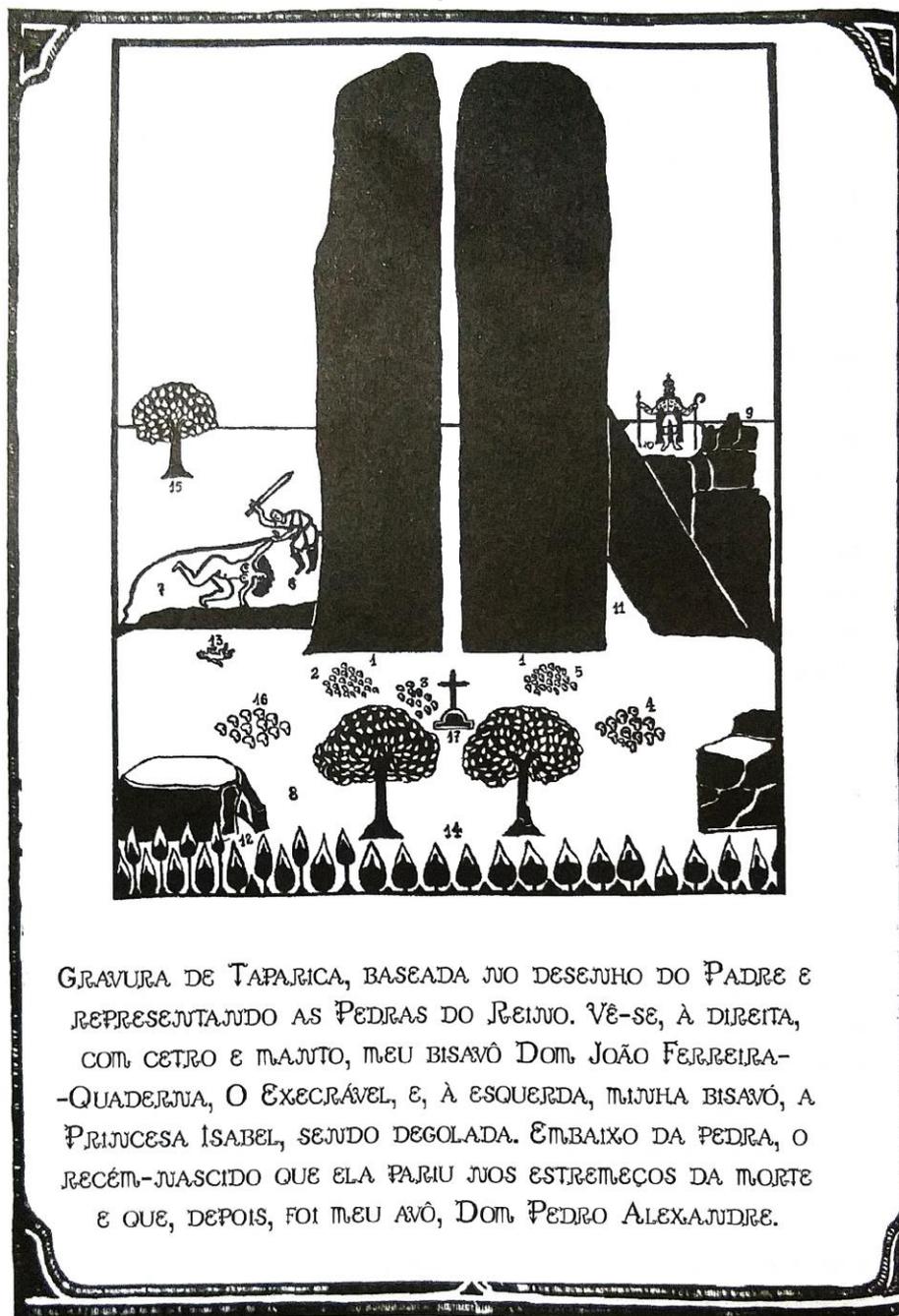
No primeiro “livro”, *Prelúdio – A Pedra do Reino*, entre outros acontecimentos, Quaderna narra sua versão do que teriam sido os Quatro Impérios (reinados de seus antecedentes) e como sua coroação o levaria ao Quinto Império. E assim, nas palavras do personagem, “passo a contar logo a gloriosa e sangrenta ascensão dos Quadernas ao trono da Pedra do Reino do Sertão do Brasil.” (SUASSUNA, 2017, p. 68).

Quaderna discorre sua visão particular dos Reinados com brevidade, nomeando cada um dos seus antecedentes. O primeiro foi o Rei Dom Silvestre I, que, na Serra do Rodeador, morreu degolado. O segundo foi o Rei Dom João I, O Precursor, filho do irmão de Dom Silvestre I. Dom João I fixou-se nas terras da Serra do Reino já nas fronteiras da Pedra do Reino. Com o fim do segundo Império, Dom João II, O Execrável, cunhado de Dom João I, assume o reinado. Entre lutas, Dom Pedro I assume o Quarto Império. Com isso, vem a pergunta: “Quem reinará no Quinto Império?”.

A partir da narrativa, compreendemos que na Pedra do Reino reinaram os dois braços familiares do protagonista: os Vieira dos Santos e os Ferreira Quaderna, nascendo, assim, no imaginário do personagem, o vislumbre de tornar-se coroado Dom Pedro IV, O Decifrador, o que o faz costurar todas as suas ações e palavras no sentido desse intento.

Faz-se oportuna a apresentação e leitura da gravura a seguir, que retrata a primeira imagem da Pedra do Reino produzida por Taparica. De um lado, a figura apresenta a matança levada a efeito no “Terceiro Império da Pedra do Reino”, com a degola da Rainha Isabel e o posterior nascimento de seu filho, que viria a ser o futuro avô de Quaderna. Do lado oposto, segue-se a representação do Rei Dom João I, “O Execrável”. No centro estão espelhadas as duas Pedras do Reino, como representação do “Castelo” escolhido pelo Rei.

Figura 4



GRAVURA DE TAPARICA, BASEADA NO DESENHO DO PADRE E REPRESENTANDO AS PEDRAS DO REINO. VÊ-SE, À DIREITA, COM CETRO E MANTO, MEU BISAVÔ DOM JOÃO FERREIRA-QUADERNA, O EXECRÁVEL, E, À ESQUERDA, MINHA BISAVÔ, A PRINCESA ISABEL, SENDO DEGOLADA. EMBAIXO DA PEDRA, O RECÉM-NASCIDO QUE ELA PARIU NOS ESTREMÊÇOS DA MORTE E QUE, DEPOIS, FOI MEU AVÔ, DOM PEDRO ALEXANDRE.

(SUASSUNA, 2017, p. 72)

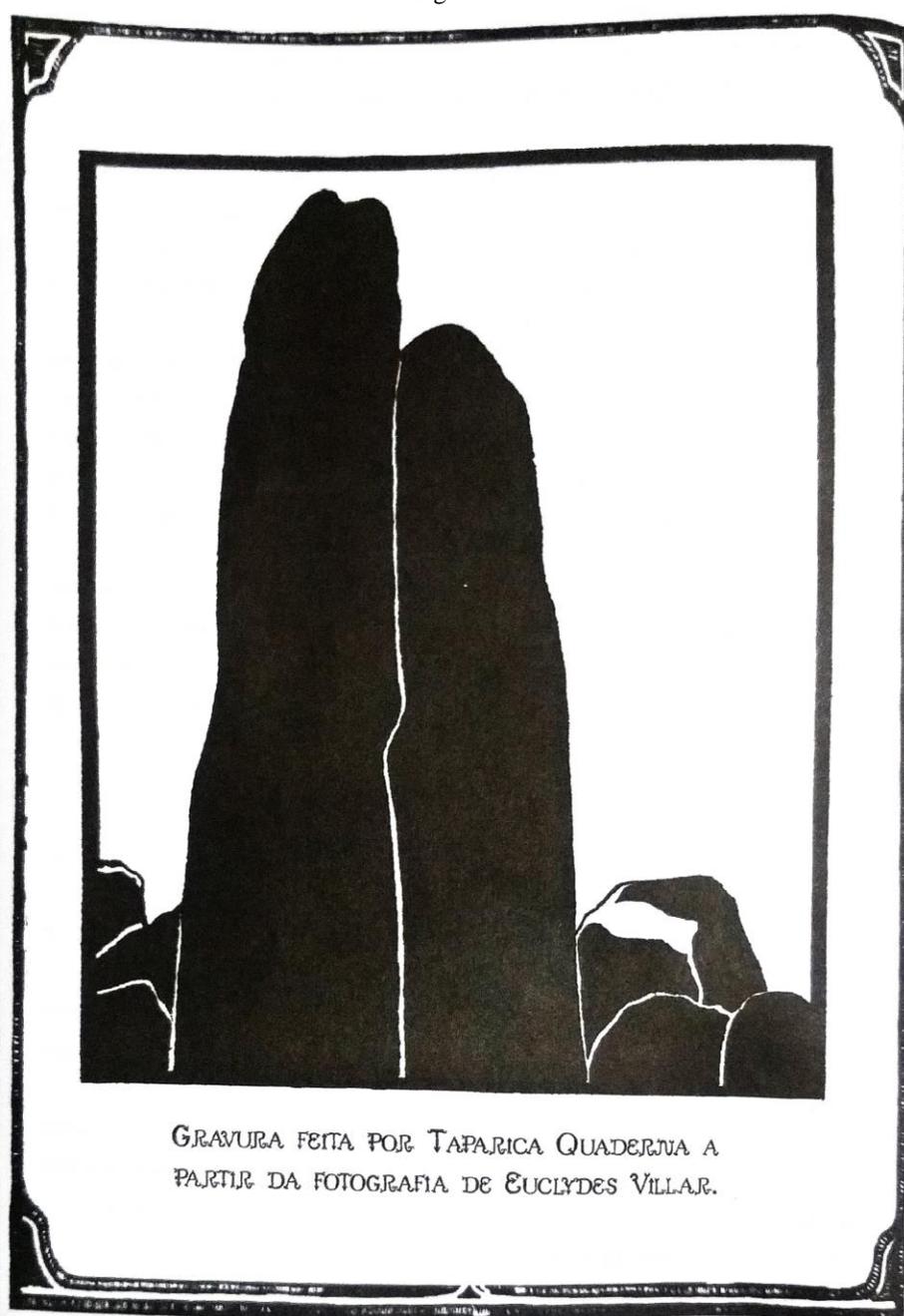
Vimos a partir da imagem e das palavras uma nítida interdependência dessa intermedialidade, o que proporciona por abstração o desvelamento abordado na atmosfera do objeto de pesquisa, no qual a função da fantasia é transgredir questões ideológicas, suavizando o sofrimento do narrador quando o mesmo afirma que não mais se sentia envergonhado de sua descendência, mas, sim, orgulhoso e envaidecido de pertencer à linhagem real do Sertão, pois, de acordo com um amigo, “todo reinado fazia-se à custa de muitas mortes e muito sangue derramado”.

O trecho abaixo aborda a passagem na qual Quaderna, tomado de orgulho, aproveita a visagem das duas Pedras para sagrar seu momento de glória.

Então, tomei coragem. Ergui-me, atei ao pescoço, jogando-o para as costas, o Manto real, subi à Pedra dos Sacrifícios onde fora degolada a Princesa Isabel, coloquei a Coroa sobre a cabeça e fiquei um momento, com o Cetro na mão direita e o Báculo na esquerda, de pé, na posição em que Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, aparece na gravura do Padre. ... Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil. (SUASSUNA, 2017, p. 158-159).

Seguindo com a narrativa, sem que seus demais parceiros soubessem, para Quaderna as expedições para caçadas aventureosas travadas juntamente com os personagens Euclides Villar, Malaquias, Luís Cachoeira e os irmãos Pereira seriam a oportunidade de sacração do seu “Quinto Império”. Isso porque fazia parte do caminho das expedições passar pelas famosas Pedras do Reino, trajeto no qual Quaderna vislumbrou o seu momento de glória. A imagem a seguir retrata a vista das duas pedras que, de fato, lembravam as torres do Castelo de seu Império.

Figura 5



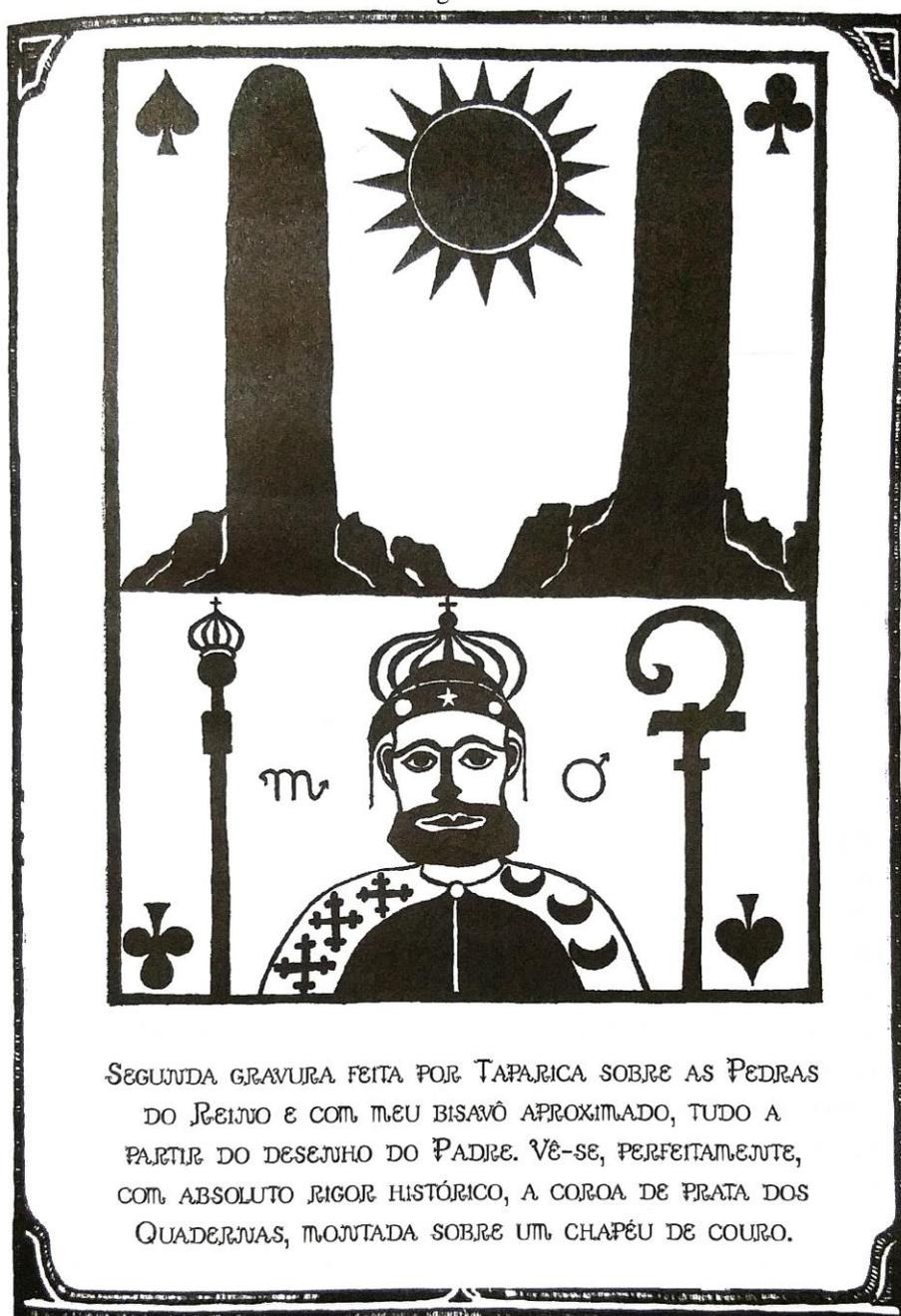
(SUASSUNA, 2017, p. 160)

Seguindo a conexão entre as palavras e a imagem, apresentamos a passagem na qual Quaderna descreve a representação das torres que formam seu Castelo:

Não é isso, porém, o elemento mais importante, ali, como fundamento de glória e sangue da minha realeza: são as duas enormes Pedras castanhas a que já me referi, meio cilíndricas, meio retangulares, altas, compridas, estreitas, paralelas e mais ou menos iguais, que, saindo da terra para o céu esbraseado, numa altura de mais de vinte metros, formam as torres do meu Castelo... A partir daí, toda vez que eu me lembrava dos dois rochedos gêmeos da Pedra do Reino, era como se eles fossem, além da Catedral Soterranha que os Reis, meus antepassados, tinham revelado, a Fortaleza e o Castelo onde se fundamentava a realeza do nosso sangue. (SUASSUNA, 2017, p. 69-71).

A partir das duas primeiras gravuras feitas por Taparica, o mesmo tomou-se de motivação com a possibilidade de ser Príncipe do Reino Encantado, disseminada também por Quaderna na fantasia coletiva de seus irmãos, e por conta própria fez outra gravura, ao seu modo. A seguir, o resultado retratado por Taparica:

Figura 6



(SUASSUNA, 2017, p. 167)

Explicando a proposta de Taparica, inspirada novamente no desenho do Padre, seguem as palavras de Quaderna que se conectam à imagem:

Dividiria a gravura com um traço horizontal, pelo meio. Na parte de cima, colocaria as duas torres de pedra, mas bem iguais e separadas, para ficar tudo mais claro. Entre as duas, colocaria um Sol, signo astrológico macho, como eu ensinara a ele. Na metade inferior, como figura central, a cara do nosso bisavô, o Rei, vista bem de perto, com a Coroa de Prata armada sobre o chapéu de couro, o Cetro na mão direita e o Báculo profético na esquerda, os ombros cobertos por um Manto, enfeitados com as cruzes do Cordão Azul dos Cristãos e com os crescentes do Cordão Encarnado dos Mouros. Nos quatro cantos da gravura, colocaria os signos masculinos, guerreiros e populares do Baralho, porque, como eu já lhe dissera, nosso bisavô era, mesmo, um Rei sertanejo de Paus e Espadas, degolador, auri-sangrento e negro-vermelho. Finalmente, ladeando a figura do Rei, os signos astrológicos de Marte e Escorpião, insígnias zodiacais daquele glorioso e terrível Quaderna. (SUASSUNA, 2017, p. 161)

Numa divisão de vinte e dois “folhetos”, o primeiro “livro” desenvolve também as oposições entre o erudito e o popular presentes entre “O Caso do Castelo Sertanejo” e “O Sonho do Castelo Verdadeiro”. Para Quaderna, aos poucos se formava o projeto de ele mesmo erguer, poeticamente, seu Castelo pedregoso e amuralhado, como os de Cantadores. Seria seu “Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros...” (SUASSUNA, 2017, p. 121). E segue, “Eu teria o cuidado de me fazer retratar junto das pedras, com as torres absolutamente iguais, reluzindo gloriosamente ao sol o chuvisco prateado que as recobria, formando, no meu sonho, o Castelo de pedra e prata do meu sangue” (SUASSUNA, 2017, p. 126).

Revestida no relato de Quaderna, a interdependência entre as palavras e as imagens apresentadas na obra possibilita uma forma criativa e inusitada, produzida por seu imaginário, que gera uma dimensão heroica e cavalheiresca dos acontecimentos relacionados ao movimento messiânico do século XIX.

Podemos depreender desse item referências monárquico-sertanejas entre a cultura popular e a erudita quando o narrador apresenta cantadores e cangaceiros e, ao mesmo tempo, poetas e acadêmicos literários. Por fim, a sagração do Império do “Decifrador” retrata a presença marcante das imagens, sendo que mostra três gravuras distintas da Pedra do Reino, ícone da nossa narrativa e símbolo do Reinado do Sertão, em comunhão com as lendas e suas significações.

5.2 O duelo entre o azul e o encarnado

Neste item buscaremos apresentar a gravura de um duelo que representa a disparidade entre as posturas político-literárias de esquerda e de direita, nas quais os personagens Clemente e Samuel são retratados. Num misto de comicidade e criticidade, características significativas na obra de Suassuna, pretendemos aqui embasar a dualidade presente nos dois personagens por meio de uma análise que permita identificar referências entre o erudito e o popular e entre a formação da poética nordestina e a intermedialidade presente na literatura de cordel.

O segundo “livro”, *Chamada – Os Emparedados*, que segue dividido em quatorze “folhetos”, apresenta a procedência dos personagens opositores, tidos como “Filósofo Sertanejo” e “Fidalgo dos Engenhos”, ou seja, Clemente e Samuel, os mentores de Quaderna. E será no terceiro “livro”, *Galope – Os Três Irmãos Sertanejos*, dividido em vinte e sete “folhetos”, que acontecerá na narrativa “O duelo”. O evento representará o esplendor de uma batalha de Cavaleiros pertencentes ao Cordão Azul e ao Cordão Encarnado.

“Clemente é um Negro meio-sangue de Tapuia, sua pele parece um tijolo negro-castanho. Seu cabelo é corredio, sem um fio branco. Tem feições retas, dando, assim, um ar de Onça-Tigre ou Pantera negra do Sertão” (SUASSUNA, 2017, p. 180), enquanto “Samuel é de estatura média, fino, alvo, corado, um pouco sardento e vermelho, de olhos azuis e cabelo castanho-claro, cortado à escovinha, escondendo um pouco os muitos fios brancos que o andam encanecendo” (SUASSUNA, 2017, p. 179) e pertence ao “Tapirismo Ibérico do Nordeste” (Idem). Vimos, na descrição dos personagens apresentados por Quaderna, uma clara exibição de faces opostas quando a aparência mostra mais uma característica de suas disparidades.

Clemente representa, na vida intelectual e na postura individual, uma geração de filósofos e sociólogos formados para lecionar em defesa do povo sertanejo e miscigenado, enquanto Samuel representa a geração de juristas e poetas que segue em defesa da leitosa fidalguia ibérica dos Engenhos. Esses dois mestres de Quaderna, rivais político-literários, pretendiam, cada um com uma perspectiva única, produzir uma “Obra célebre” destinada a ocupar posto de grandiosidade na vasta literatura.

A rivalidade entre os dois tinha muitas razões, mas era principalmente de propensão política. Porém, “a luta ideológica travada entre os dois estendera-se do campo puramente político até o literário, o histórico, o filosófico e até o religioso” (SUASSUNA, 2017, P. 267). Por exemplo: na história da Grécia, Clemente tomava o partido de Sócrates, e, Samuel tomava o dos aristocratas. Em Roma, Clemente tomava o partido de Mário, “demagogo popular”, e Samuel o de Sila, “tirano aristocrata”. Ainda em Roma, o Filósofo era a favor de Brutus, e o Poeta, de César. E, assim, tomavam partido em tudo. A Prosa era de Esquerda e a Poesia da Direita. A Cidade, “organizada, baseada no progresso, no trabalho e na máquina”, era de Esquerda. A Natureza, com “a luta pela vida, dura e cruel, com a selvageria, a desordem, a sobrevivência do mais forte”, era da Direita. Do ponto de vista social, o sexo feminino, “explorado, fraco,

ressentido e revoltado” era da Esquerda; e o sexo masculino, “mais forte, dominador e explorador do outro”, da Direita.

E então, entre brigas e discussões, os dois mestres de Quaderna intitulavam-se um ao outro de “A Mestra do Cordão Encarnado” e “A Contramestra do Cordão Azul”. Quanto ao seu pupilo, chamavam-no “A Diana Indecisa”, pois ele não se afirmava fielmente nem ao Comunismo de um nem ao Integralismo do outro, mas se autoproclamava “Monarquista de Esquerda” (unindo as duas oposições para formar um novo conceito político-literário).

Seguindo a narrativa, em ocasiões de disputas e concorrências a suas preferências, Clemente e Samuel travavam duelos, ou, como eles em consenso preferiam nominar, *ordálios*. Tal vocábulo, segundo Quaderna, foi adotado na *História da Civilização* de Oliveira Lima e era de origem medieval. Portanto, em comum acordo, retratava-se a representação do que os personagens descreveram como: *ordálio-brasileiro*.

Faz-se importante relatar no *ordálio-brasileiro* a presença dos cavalos de Clemente e Samuel, os quais entram no duelo como parte integrante deste. O cavalo de Clemente era chamado “Coluna”, em homenagem à “Coluna Prestes”, que tentou abraçar as massas camponesas do Brasil para a Revolução. Já o cavalo de Samuel chamava-se “Temerário”, homenageando “Carlos, O Temerário, Duque de Borgonha”, último senhor feudal com esse nome na Europa.

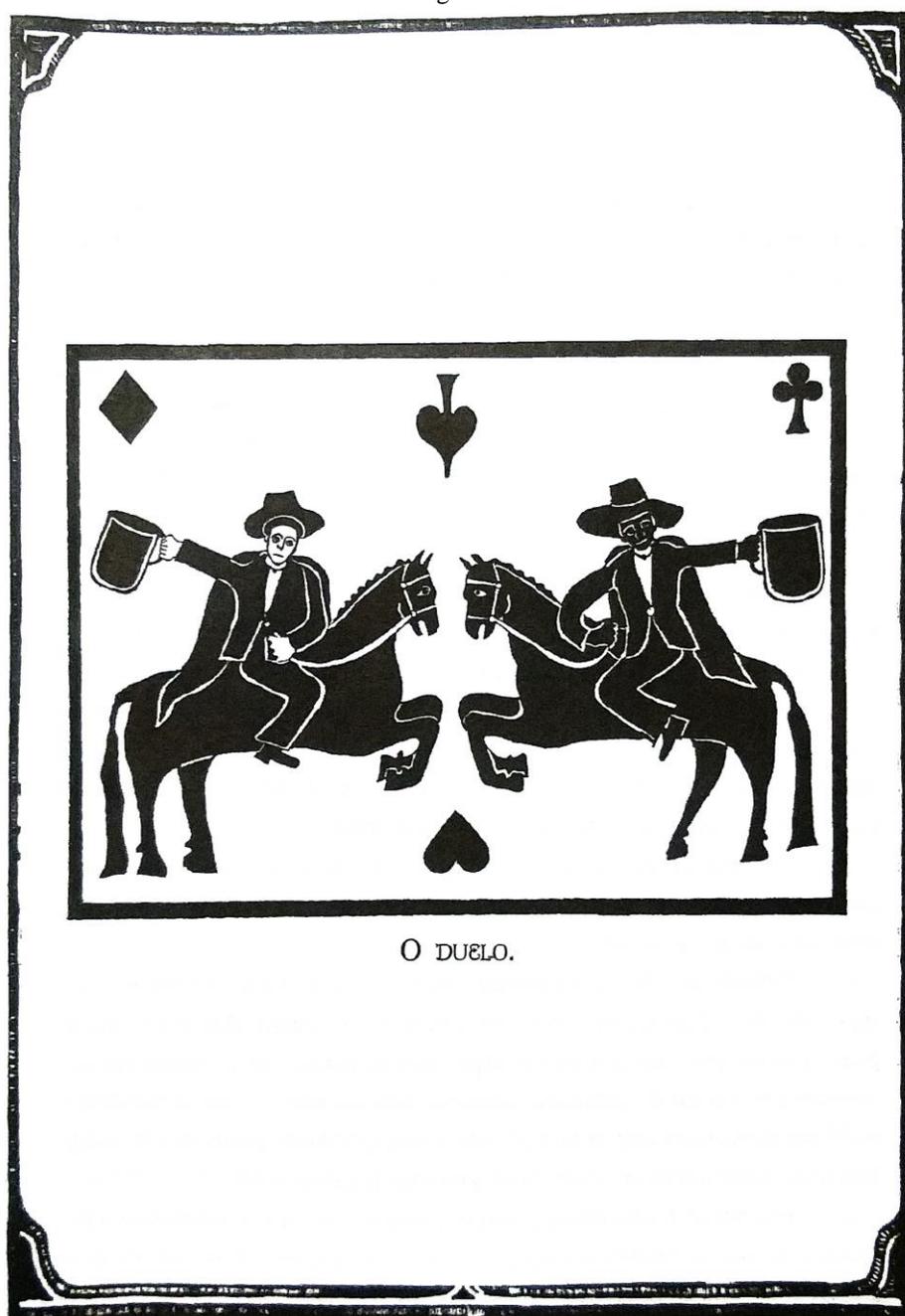
Acostumados a servir como parte integrante nas brigas dos dois, temos ainda a presença dos personagens Malaquias – como padrinho de Clemente – e Quaderna – como padrinho de Samuel – e seus respectivos cavalos, “Ás de Ouro” e “Pedra-Lispe”. “Fascinado por todo Espetáculo que tem cavalos, bandeiras, punhais, batalhas, desfiles, cavalhadas, cavalarias e outros heroísmos” (SUASSUNA, 2017, p. 302), Quaderna solicita aos duelistas que usem “capas de Cavahada, peitorais para os cavalos e mantas-

de-anca, tudo do Cordão Azul e do Cordão Encarnado” (idem), vestindo-os de Cavaleiros na intenção de dar brilhantismo ao ensejo.

Por ter sido desafiado, Clemente tinha o direito de escolher as armas da batalha e, para surpresa de todos e revolta de Samuel, sua escolha foi por usar dois penicos como objetos do embate. Não querendo fugir ao duelo, mesmo sob forte objeção, Samuel submeteu-se ao uso dos inusitados apetrechos apresentados pelo adversário.

A fim de demonstrar as supracitadas explicações, segue a gravura que representa o *ordálio-brasileiro*, ou, como preferimos nomear, duelo medieval-sertanejo.

Figura 7



(SUASSUNA, 2017, p. 311)

A figura retrata os dois personagens em duelo e observamos que cada um deles segura o penico em mãos diferentes. Enquanto Clemente segura o objeto pela mão esquerda, Samuel segura pela direita. Esse detalhe foi propositalmente pensado pelo padrinho de Samuel, Quaderna, e foi um entrave inicial na disputa, pois ofereceu-lhe vantagem em relação a Clemente. Porém, numa reviravolta, Clemente recuperou-se do empecilho e, com o brado “Brasil e Revolução”, enquanto Samuel ecoava por “Pátria e São Sebastião”, o Filósofo desferiu o golpe da vitória na cabeça do Fidalgo.

Também fazem parte da imagem os quatros naipes das cartas de baralho, pois, segundo Quaderna, o Baralho unia as ideias opostas dos jogos de Dama e de Xadrez num jogo só, “conciliando os naipes aurinegros do Povo, isto é, Paus e Espadas, com naipes aurivermelhos da Fidalguia brasileira, Copas e Ouro.” (SUASSUNA, 2017, p. 583).

Clemente e Samuel retratam ainda a representação do senso comum entre a cultura nordestina (popular) e a origem portuguesa (nobreza). De acordo com Márcia Abreu:

O imaginário das elites ocidentais construiu o “mito do colonizador” como ser culturalmente superior a quem cabe oferecer aos colonizados uma língua, uma religião, uma literatura, uma maneira de ver, pensar e organizar o mundo. O colonizado, culturalmente vazio, só teria a receber e nada a ofertar. A troca se faria em termos dessemelhantes: os europeus dão cultura e ganham produtos da natureza. Oferecem-se ouro, café, cana-de-açúcar em troca de histórias, poesias, livros e pinturas. O binômio cultura europeia/natureza local marca fundo a identidade nacional (ABREU, 1999, p. 125).

Depreendemos desse item que o duelo em questão não é apenas uma batalha de dois cavaleiros, mas uma luta pela busca da identidade de um Sertão Medieval. Essa luta está impressa na cena da Pedra do Reino anteriormente mostrada em gravuras,

quando Quaderna busca sua identidade por meio do resgate de sua descendência e de seu destino como Rei de um Castelo Sertanejo e Literário. Ela é também a busca pela representatividade apresentada na cena do duelo, quando se trava a luta de classes, de ideologias, de posicionamentos políticos, aspectos tais inseridos tanto no enredo de Suassuna quanto na História do país.

6. A simbologia na composição dos elementos

6.1 Escudos de Armas

Neste item apresentamos três gravuras que retratam os escudos de armas dos personagens Samuel, Clemente e Quaderna, numa representação dos títulos obtidos por meio da “Ordem do Templo de São Sebastião”, instituída pelo personagem do Arcebispo da Paraíba. Aqui abordaremos a descendência monárquico-sertaneja dos personagens.

Nesse âmbito, retratada no quinto “livro”, *Fuga – A Demanda do Sangral*, a narrativa apresenta o personagem Doutor Pedro Gouveia, intitulado *Condestável da Venerável Ordem do Templo de São Sebastião do Cariri*, o qual seria responsável por distribuir títulos e condecorações às pessoas escolhidas por serviços prestados à referida Ordem.

Reaparecendo no enredo, Dom Sinésio (o terceiro irmão sertanejo), que se acreditava morto em condições misteriosas, compõe a comitiva liderada por Doutor Pedro, proporcionando aos moradores da pequena Vila de Taperoá a crença na redenção de toda injustiça ali ocorrida. Sua presença seria o “símbolo do Cavaleiro Andante, que ressuscitaria para minimizar o sofrimento nordestino” (MARINHEIRO, 1977, p. 71).

Causando furor na imaginação de Quaderna, Samuel e Clemente, o Condestável conferia uma autoridade especial àquela conjuntura, causando fascínio nos três

personagens. Imersos num espaço social identificado pela realidade medieval do sertão nordestino, a trama mostra uma sociedade pautada em situações dicotômicas retratadas pelos segmentos entre o erudito e o popular. Essas características também estão presentes nas gravuras dos escudos de armas desenvolvidos para simbolizar a representatividade dos personagens na conjuntura do desenredo do romance, os quais são escolhidos para integrar a Ordem que representa a Comitativa destinada a fazer grandes descobertas em apoio ao personagem de Dom Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco.

Assim sendo, em princípio, ante as pretensões do personagem do Doutor Pedro Gouveia, Quaderna mostra-se preocupado com peculiaridades das identidades sertaneja e monárquica ligadas à sua família. Segue-se, então, a fala do referido Doutor como esclarecimento às ansiedades de Quaderna:

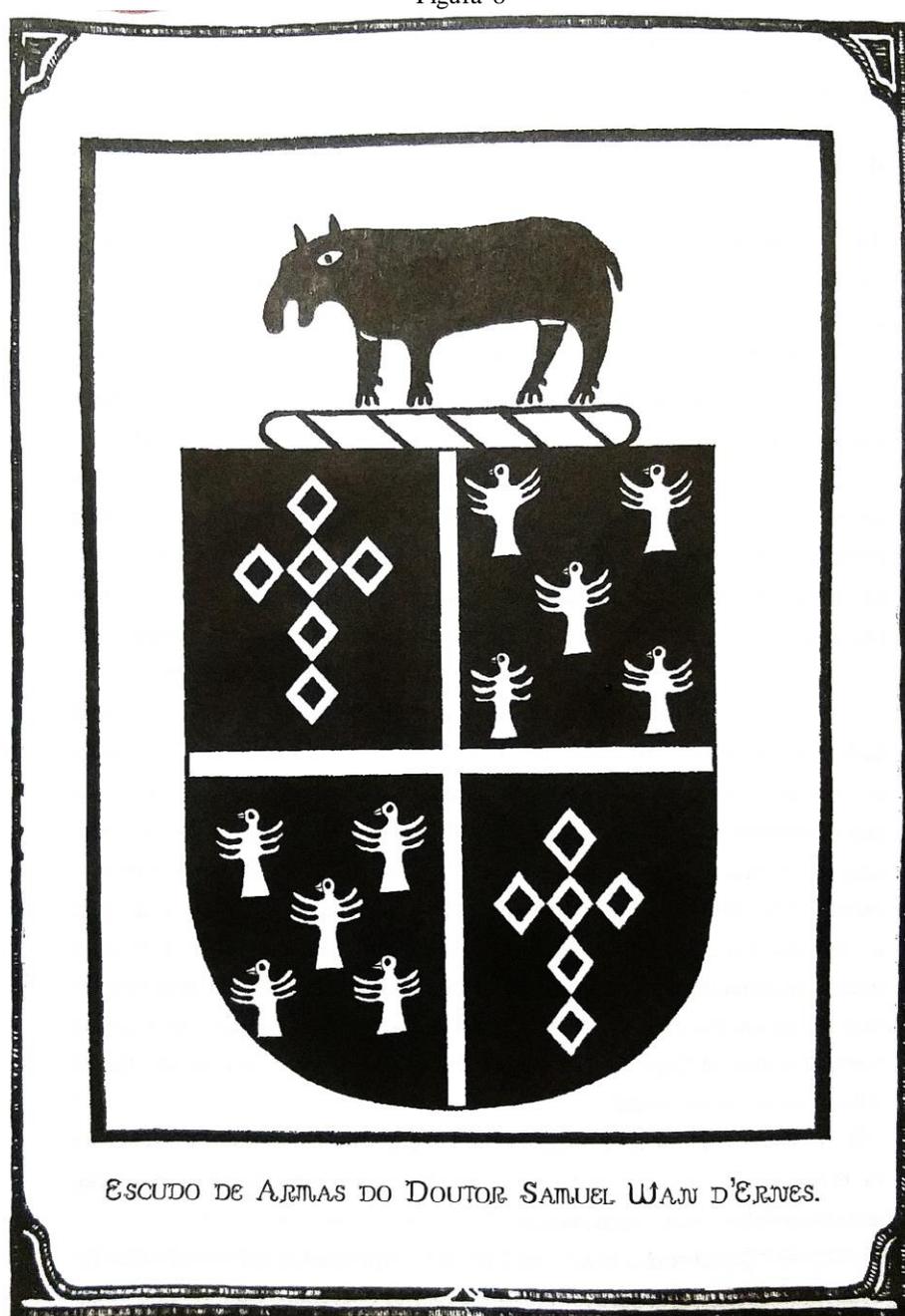
Quero então, logo de início, esclarecer-lhe duas coisas: primeiro, é que a nossa Ordem é uma Ordem Arquiepiscopal e só, não se estendendo sua jurisdição absolutamente ao campo político e temporal! Eu sou Condestável, Heraldo e Rei de Armas somente dessa Ordem,... A segunda é que eu não poderia nem deveria, nunca, objetar coisa alguma à Ordem de Distinção do Reino do Cariri, uma vez que todas as pretensões do meu protegido e pupilo Dom Sinésio Sebastião Garcia-Barretto se estribam nessas legitimidades: ou o pessoal da Ordem apoia Sinésio ou ele estará só! (SUASSUNA, 2017, p. 678).

Convencidos das boas intenções de Doutor Pedro, tomados por orgulho e vaidade em participarem como membros honrosos da “Ordem do Templo de São Sebastião”, os personagens deixam transcórrer as ações de reconhecimento de seus títulos, herdados de suas nobres ascendências familiares.

Baseado em pesquisas legítimas, Doutor Pedro esclarece, em primeiro lugar, os graus de nobreza de Samuel, intitulado-o como Comendador da Ordem e como futuro Barão das terras a que será ligado pela linhagem ilustre do nobre sangue dos Wan d'Ernes, tendo, com isso, direito ao título e ao Escudo de Armas, que lhe seriam passados juntamente com a Carta de Brasão.

Segue a gravura representativa do Escudo de Armas de Samuel Wan d'Ernes:

Figura 8



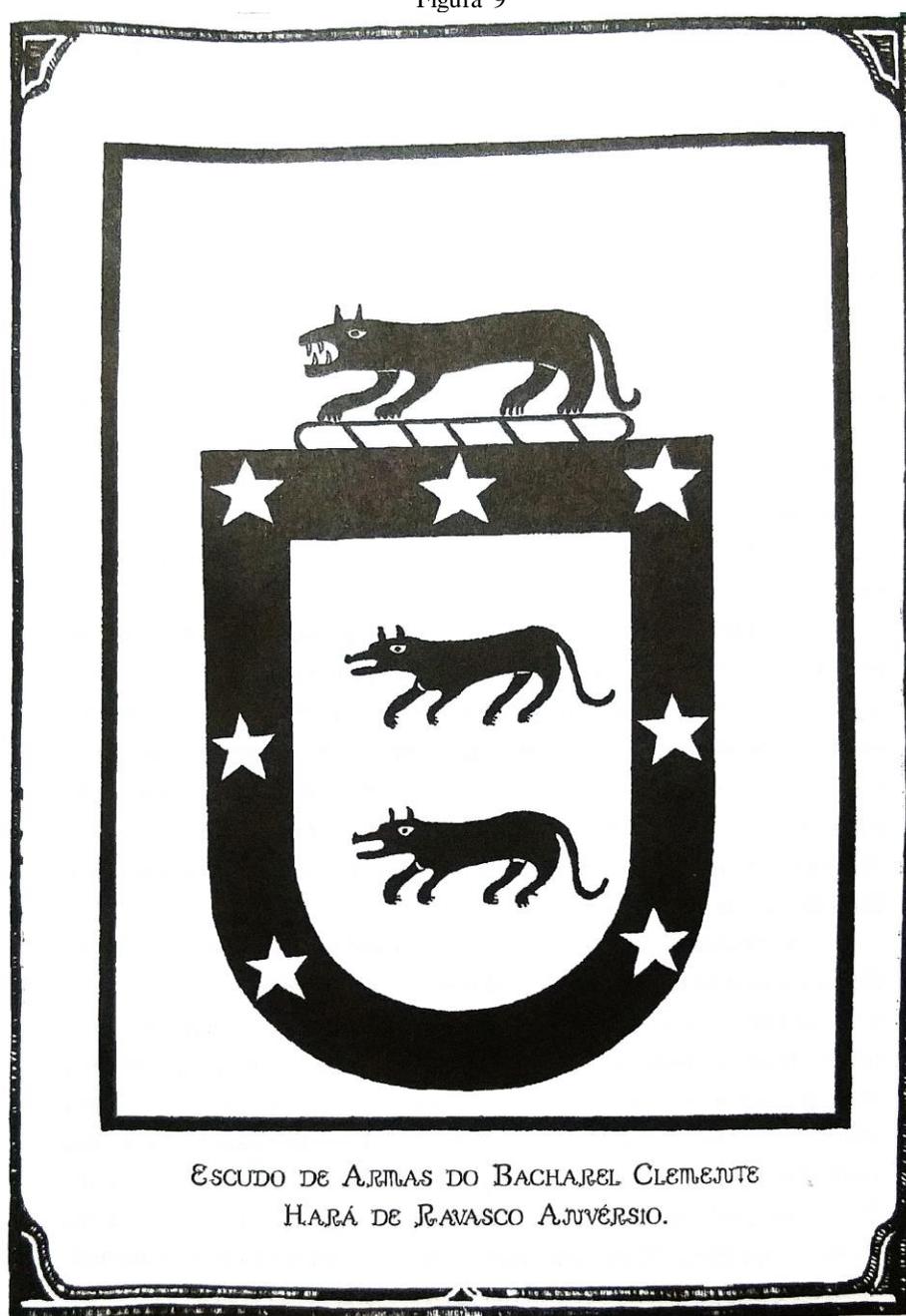
(SUASSUNA, 2017, p. 681)

O brasão é representado por “uma cruz de filetes de ouro. O primeiro quartel é de goles, ou vermelho, com cruz de lisonjas de azul coticadas de ouro. O segundo, é de verde, com cinco pombas volantes de prata, armadas de vermelho e postas em aspa, e assim os contrários. O timbre, é uma Anta, de sua cor.” (SUASSUNA, 2017, p. 683).

Enciumado com a importância reverenciada ao colega, Clemente faz pouco caso dos símbolos integrantes do Escudo de Samuel. Porém, logo advertido por Doutor Pedro, recolhe suas ofensas ante a observação de que ele mesmo também receberia honras de sua nobre ascendência. Desse modo, Doutor Pedro esclarece que lhe atribuiria o título de Visconde, “no qual pela primeira vez se via colocado em pé de igualdade nobiliárquica com o Fidalgo dos engenhos pernambucanos” (SUASSUNA, 2017, p. 684), seu rival, Samuel.

Segue a gravura representativa do Escudo de Armas de Clemente:

Figura 9

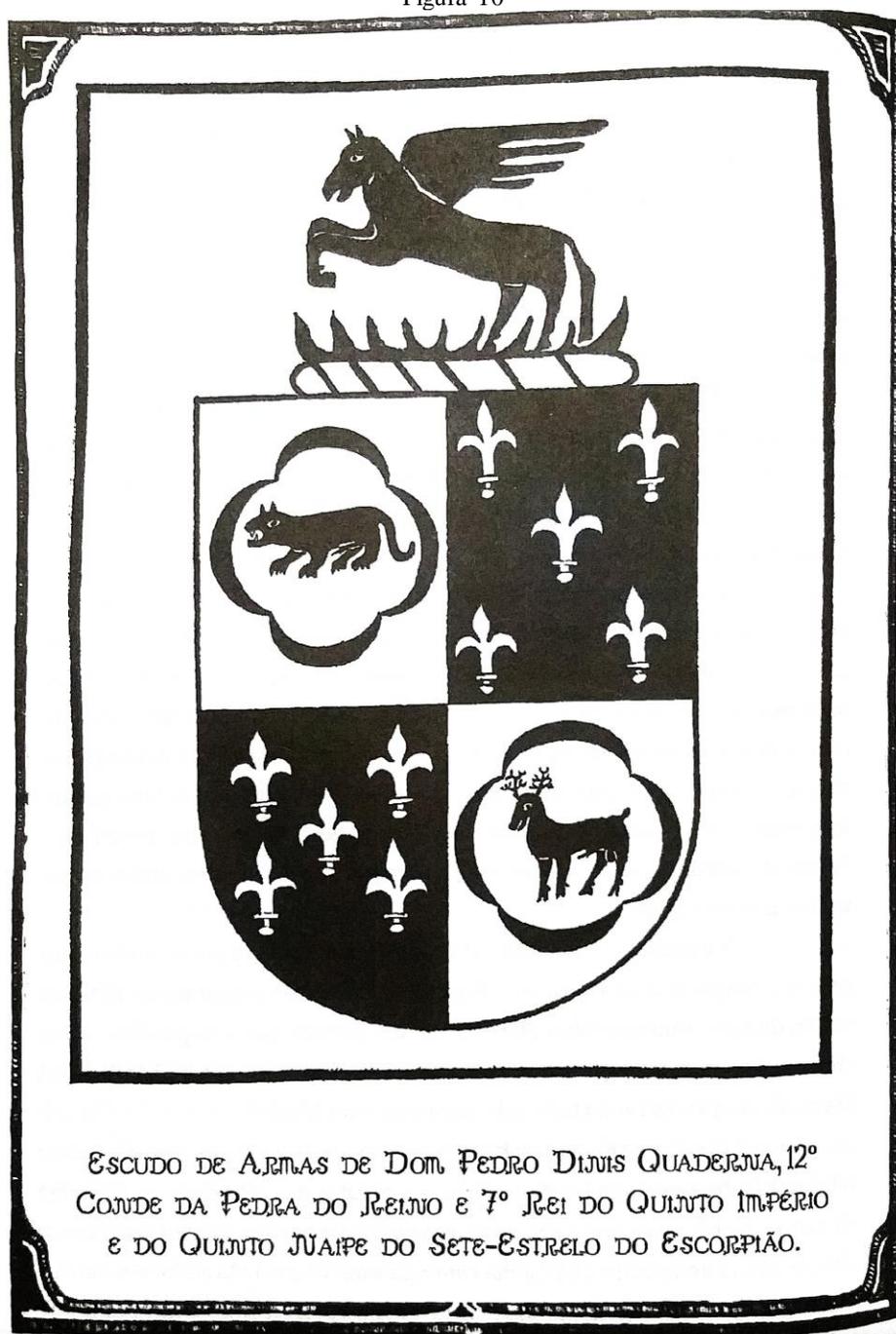


Assim, Clemente recebe seu brasão, nestes termos explicados: “O brasão dele é de ouro, com os dois cachorros negros dos leais, passantes e armados de vermelho, e com uma orla de goles, carregada de sete estrelas de prata. O timbre é uma Onça vermelha, passante, com os cachorros do escudo.” (SUASSUNA, 2017, p. 686)

Observado pelo personagem de Samuel, seus brasões possuíam, não por mera coincidência, símbolos que representavam seus movimentos literários, a saber: a Anta, característica do Tapirismo relacionado a Samuel; e a Onça, característica do Oncismo relacionado a Clemente. Surge então nos dois personagens a curiosidade em saber se Quaderna também receberia as honras de um brasão e se nele teria a representação da figura de um Cavalo castanho. De modo afirmativo e para alegria esfuziante de Quaderna, Doutor Pedro esclarece que existe, sim, um cavalo castanho em seu brasão.

Segue a gravura que representa o Escudo de Armas de Quaderna:

Figura 10



(SUASSUNA, 2017, p. 690)

Explicado por Doutor Pedro, “O escudo dos Quadernas é esquartelado. No primeiro quartel há, em campo de ouro, um veado negro vilenado, inscrito numa quaderna de quatro crescentes vermelhos. No segundo, em campo vermelho, cinco flores-de-lis de ouro, postas em santor, ou aspa, e assim os contrários. O timbre é um cavalo castanho, com asas, com patas dianteiras levantadas e as traseiras pousadas, entre chamas de fogo!” (SUASSUNA, 2017, p.686). Dito isso, Quaderna recebe de Doutor Pedro a garantia de poder assumir o título de 12º Conde e 7º Rei da Pedra do Reino, para seu orgulho e sua glória há muito vislumbrada.

Estavam, assim, formadas as honrarias em tradição às nobiliárquicas ascendências dos personagens, as quais, com tais dimensões, tornariam possível atender as exigências de apoio total à causa de Dom Sinésio Garcia-Barretto, mais conhecido como o Rapaz-do-Cavalo-Branco.

Depreendemos até o momento que a identidade monárquico-sertaneja retratada pelos Escudos de Armas dos três personagens do *Romance d’A Pedra do Reino* demonstra que Suassuna não se espelhou apenas no regionalismo local, e, sim, superou-o. E, nas palavras de Elizabeth Marinheiro (1977, p. 71), “como a literatura popular (talvez a partir do século passado) assimilou os temas originários da península ibérica, não poderiam faltar, no romance por ora analisado, as figuras típicas do tradicionalismo medieval.”

6.2 Da substituição do leão pela onça

Se na tradição da cultura europeia medieval a imagem do Leão é uma constante em seus brasões heráldicos, aqui Suassuna escolheu a Onça para brilhar no espaço de sua literatura e arte armoriais. Ao substituir o Leão pela Onça, o autor reforça mais uma vez as características da cultura brasileira. E, dentro do *Romance d’A Pedra do Reino*,

demonstra tais fatos pelas imagens e descrições das Onças Parda, Negra e Pintada, usando, mais uma vez, elementos da fauna de seu país.

A presença da Onça no objeto em estudo é, sem dúvida, muito marcante. Tanto nas aparições em gravuras quanto na própria narrativa, é descrita amplamente e repetidas vezes, a começar pelo local no qual Quaderna viveu largo tempo, a fazenda “Onça Malhada”, que se tornaria referência em seus relatos desafortunados.

Logo no Folheto II, ao narrar “O Caso da Estranha Cavalgada” – que apresenta ao leitor o evento que iria modificar o rumo daquela Vila e igualmente a de seus moradores – Suassuna dá voz ao personagem, o Cantador Lino Pedra-Verde, que entoava o acontecimento na canção que se segue:

“Dividida por dois Campos
– um Direito e outro Esquerdo –
tinha três Onças vermelhas
em campo de Ouro – o Direito –
e Contra-arminhos de Prata
semeando o Campo negro.”
(SUASSUNA, 2017, p. 42)

Também ficará a cargo do personagem Taparica Pajeú-Quaderna retratar em gravura a representação da canção sobre a imagem simbolizada na bandeira carregada por um integrante da ditosa Cavalgada. Segue o resultado:

Figura 11



(SUASSUNA, 2017, p. 43)

Para o narrador Quaderna, todas as bandeiras e escudos ora apresentados são elementos que compõem sua “prosa heráldica”, dividida entre o “Oncismo” do Professor Clemente e o “Tapirismo Ibérico do Nordeste” do Doutor Samuel. Tendo Quaderna sido discípulo dos dois mestres, a fusão do “oncismo” de um com o “tapirismo” do outro foi um feliz acontecimento.

No movimento literário de Samuel, Onça, é “jaguar”, anta, é “Tapir”, e qualquer cavalinho esquelético e crioulo do Brasil é logo entendido 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 de Conquista.” (SUASSUNA, 2017, p. 53)

Foi com esse entendimento que o personagem-protagonista defendeu que se poderia combinar a realidade pobre e oncista do Sertão com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica, atentando-se, porém, apenas à referência nas bandeiras que se usam de fato no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas, transformando os sertanejos em verdadeiros “Cavaleiros”, dignos de uma história bandeirosa e cavalariana, o que não deixa de ser armorial.

No romance fica claro que as imagens da Onça e da Pedra são cruciais em todo o enredo. Para Quaderna, por um lado, a onça representava tudo que era belo e prazeroso; por outro, era maldade, perigo e desordem. Logo no “Folheto I”, o personagem descreve essa percepção dúbia que lhe atormentava os pensamentos:

... 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, acicuta a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. (SUASSUNA, 2017, p. 35)

Seguindo as recorrentes referências à Onça dentro da narrativa, ao ser convocado a depor como implicado no misterioso crime que sofrera seu padrinho e, igualmente, no mistério que envolvia o sumiço do Rapaz-do-Cavalo-Branco (Sinésio), Quaderna cita mais uma vez a natureza daquele animal dirigindo-se ao Corregedor:

O senhor, não tendo sido discípulo de Samuel e Clemente, não pode conhecer a tríplice natureza da Onça do Divino, dividida em quatro partes: a Onça-Pintada, a Onça-Negra, a Onça-Parda e o Gavião de Ouro. Ou, em outras palavras, a Esmeralda, a Granada Negra, O Rubi e o Topázio. Os Anjos, sendo ligados ao Pai, à Onça Malhada, ao sopro do Sertão – o vento incendiário do Deserto – e à Sarça Ardente da Pedra Lispe, são seres de fogo, armados de espada e terrivelmente perigosos! (SUASSUNA, 2017, p. 417)

No entendimento de Elizabeth Marinheiro, a Onça, assim como o é pelos indígenas do Brasil, é sacralizada por Suassuna. Em sua concepção da Terra como “Onça Parda” e da Divindade como “Onça Malhada”, sugere-nos a contraposição entre otimismo e pessimismo do criador. E as inúmeras conotações apresentadas ao longo do texto pertencem ao imaginário e às crendices e sabedoria populares.

Para a autora:

A “Visagem do Espelho” nos dá conta de como o narrador, repousando debaixo de uma árvore, vê refletido, no espelho que costumava conduzir, o vulto de uma Onça que fugia ao contorno preciso das onças comuns: “Era uma Onça enorme e mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escaminha...” (p. 443). A partir desta visagem, “nunca mais a imagem da Onça-Parda se desligou, para mim, da imagem do mundo” (p. 444). (MARINHEIRO, 1977, p. 151)

A listagem das aparições e menções à Onça ao longo da obra não termina; entretanto, percebemos a representação de seus tons proféticos. Se, por um lado, as visagens do narrador têm caráter apocalíptico e são retratadas em horrendas imagens interiores, por outro, essas “visões” elevam o desespero do sertanejo agredido pela secura da terra, mas abençoam o espírito humano, inebriando-o de esperanças, como se fosse destinado à benção de encontrar o tesouro perdido.

A figura a seguir retrata “A visagem da Onça do Divino”, desenhada na bandeira carregada pelo “Enviado do Divino”.

Figura 12



(SUASSUNA, 2017, p. 752)

A imagem simboliza justamente a supracitada esperança do povo sertanejo, caracterizada na fala do Frade integrante da Cavalgada que trouxe Sinésio de volta à Vila. Tal discurso, que tem a intenção de redimir os oprimidos, diz:

Amados filhos em Nosso Senhor Jesus Cristo! Vocês estão todos reunidos aqui, como à espera de um grande acontecimento! E têm razão de proceder assim, porque tudo o que é ligado à Fé é grande. Ora, essa atitude de vocês vem da Fé: logo, tem grandeza e é um grande acontecimento. Vocês não precisam mais procurar e esperar, por que o grande acontecimento já sucedeu. A nossa chegada, o fato miraculoso de termos escapado à emboscada que pessoas de coração mau nos armaram na Estrada, o milagre de ter falhado o tiro que foi disparado contra o Rapaz-do-Cavalo-Branco, tudo isso são acontecimentos por demais sagrados para serem explicados sem a intervenção de Deus! Na emboscada, amados filhos em Nosso Senhor, vários tiros foram disparados contra mim; miraculosamente, as balas batiam no meu hábito branco e, por causa da proteção do Divino Coração de Jesus, caíam inofensivamente dentro do cano das minhas botas e nos bolsos da batina. Olhem! (SUASSUNA, 2017, p. 743)

Enfim, nas gravuras da obra de Suassuna, figurativas e expressionistas, em que aparecem temas fantásticos, de origem popular ou erudita, não podemos deixar de notar sua criação pura e elaborada, e que não deixa de ser uma arte de inspiração literária. Imagem e palavra estão em exímia tessitura e partem de um mesmo conjunto. E, em particular no *Romance d'A Pedra do Reino*, é a partir dessa composição que podemos compreender as conexões entre escrita e imagem na literatura armorial.

CONCLUSÃO

Em primeiro lugar, Ariano Suassuna sempre disse que, “se todos os seus livros fossem queimados e ele tivesse o direito de salvar apenas um deles, ficaria com o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.” (VICTOR; LINS, 2007, p. 91). E justifica sua escolha dizendo que “essa foi a obra em que melhor conseguiu expressar o seu universo de escritor.” (Idem).

A articulação entre a vida e a obra de Ariano Suassuna permanece imprescindível à compreensão analítica deste estudo. Tal abordagem fez-se a nós necessária para o entendimento de que o autor experimentou sua arte literária e visual por um laço estreito com sua vida. Entre a busca pela poética popular como modelo de criação e a consciência do seu engajamento em prol da cultura brasileira, vida e obra do autor se cruzam em mais de uma ocasião.

Ao declarar a existência do Movimento Armorial, nos anos 70, Suassuna assume publicamente seu compromisso com a arte popular e define a Arte Armorial na sua relação: com as literaturas da voz e do povo por meio da cantoria (ancorada na improvisação); com o folheto e o romance (submetidos à reescritura como modelo de integração artística); com a imagem (pelo desenho ou gravura); e com a música (presente na cantoria e em todas as danças dramáticas e espetáculos populares). Todos esses elementos conferem a peculiaridade do Movimento na história da cultura brasileira.

Cabe-nos afirmar que o Movimento só existiu graças a Ariano Suassuna, pois ele identificou pontos comuns e tendências paralelas entre artistas e escritores, permitindo a sua reunião em torno de um centro. Com isso, esses criadores conseguiram os meios para realizar seus projetos e seus sonhos. A partir de 1970, proporcionar meios de expressão aos artistas tornou-se uma preocupação constante de Suassuna, e isso o levou

a aceitar cargos políticos na intenção de desempenhar o papel de promotor e provocador da criação artística.

Em outro contexto, vale lembrar que foi a partir da inspiração nas iluminuras medievais que Ariano criou suas iluminogravuras, unindo gravura e poesia numa só obra de arte. Sua primeira coleção foi lançada em 1980 sob o nome de *Sonetos de mote alheio*. E, em 1986, o artista lançou a série de iluminogravuras *Sonetos de Albano Cervonegro*, dentre as quais duas estão presentes neste estudo.

Diante de toda a indumentária que acompanha este estudo, queremos destacar sua indubitável conexão com os acontecimentos históricos e políticos vivenciados em nosso *locus*. Torna-se compreensível fazermos adendos referentes a características presentes tanto na pesquisa quanto em nossa real conjuntura. A saber, a identidade e a arte estão fortemente entrelaçadas no nosso cotidiano cultural.

Entre outros aspectos, faz-se necessário tratarmos do imaginário coletivo representado aqui pelo movimento sebastianista, pano de fundo da narrativa, que caracteriza uma constante na cultura brasileira: a necessidade de acreditar num personagem mítico com qualidades para tornar-se herói nacional. Essa postura do povo reflete momentos ocorridos na realidade brasileira tanto no passado quanto no presente. A partir desse ponto, podemos considerar uma carência na construção de uma conscientização crítica de formação histórica e política no país, o que favorece a alienação em massa e leva pseudolíderes ao poder.

Quanto à identidade – seja ela composta por referências cultas ou populares, as quais, pelas mãos de Ariano, formaram uma fusão que expressa uma nova tendência, a Armorial –, temos em mente que é preciso trabalhar muito no sentido de reconhecer que nossas línguas (incluindo as tradicionais), produções e comportamentos culturais são bens imateriais de inestimável valor. Pudemos notar nas produções de Suassuna uma relevante influência da cultura estrangeira; no entanto, tanto sua literatura quanto sua

arte plástica condensam uma valorização das artes brasileiras e personificam a luta de toda sua trajetória em defesa do nosso país.

Isso posto, precisamos nos atentar para a invasão em massa do raso comportamento norte-americano em nossa sociedade, que tem se caracterizado pela sua presença crescente e exercido o enfraquecimento da nossa língua, culinária e arte como um todo. Tal fato passou a representar um apagamento da nossa história cultural. Não pretendemos defender que se fechem as portas para intervenções exóticas, pois, conforme já mencionado, quando representam um enriquecimento na percepção de mundo, influências estrangeiras são muito bem-vindas. E seguimos concordando com Suassuna – ferrenho disseminador da cultura brasileira – quando sua atuação, em todas as circunstâncias possíveis, representou tão genialmente o povo e as raízes do seu país. Sabendo-se disso, precisamos afirmar com orgulho o diferencial da arte nacional, tão distinta em suas diversas representações.

Outro ponto a se destacar é a referência heráldica representada em escudos de armas e em bandeiras. Suassuna em suas gravuras faz uso de imagens de animais como anta, cachorro-do-mato, onças parda e pintada, todos característicos da fauna brasileira; tem-se aí formado o viés sertanejo e popular. Em junção à ascendência monárquica podemos fazer alusão ao próprio Escudo de Armas, que teve seu uso disseminado na cultura medieval, vindo mais tarde a fazer parte dos muitos objetos de apropriação cultural do novo mundo.

O caminho de análise iconográfica do *Romance d'A Pedra do Reino* depreende da identificação e seleção de gravuras que aportam significações embasadas tanto dentro da narrativa quanto dentro da consciência cultural coletiva do leitor. Cabe a nós lembrar que a caracterização histórica constante na obra reflete ainda a construção artística engendrada em sua tessitura.

A ilustração de obras literárias é usualmente concebida como complemento, contribuição ou desdobramento do texto, e entra como um ornamento que poderia, contudo, ser omitido sem descaracterizar o texto nem transformar a sua significação. Porém, para escritores armoriais como Suassuna, ilustração e palavras formam um todo no qual o leitor recebe o texto e a iconografia como um conjunto inseparável.

Nesse romance de Ariano Suassuna, as relações entre narrativa e imagem são intrinsecamente muito representativas. Seu material imagético engloba 26 gravuras, as quais ocupam páginas inteiras. A conexão com a xilogravura dos folhetos de cordel é ratificada em mais de uma passagem e posta como exemplo pelo narrador, Quaderna:

Meu irmão bastardo, Taparica Pajeú-Quaderna, é cortador-de-madeira e “riscador” de todas as gravuras com que ilustra as capas dos “folhetos” impressos por mim, aqui, na *Gazeta de Taperoá*. Pedi a ele que fizesse uma cópia dessa bandeira e anexo a gravura resultante aos autos desta Apelação, pois ela é peça importante no processo que veio bater comigo aqui, na Cadeia de Taperoá. (SUASSUNA, 2017, p. 42)

Essas gravuras apresentam algumas singularidades: por um lado, as imagens aproximam-se a desenhos feitos à maneira das xilogravuras, ou seja, sem perspectiva, com nítida separação dos espaços pretos e brancos; por outro, estão integradas à narrativa e não são repetitivas. Em praticamente todos os casos, uma legenda complementa a ilustração como discurso integrante.

A iconografia do romance reagrupa elementos variados: o popular, por meio de bandeiras das festas, procissões religiosas e cavalgadas; a dimensão heráldica, tradicional nas referências em linguagem simbólica dos escudos e bandeiras, que aparece “nordestinada” no caso das presenças de animais; e o elemento astrológico, que une simbologias ligadas à imagem popular e particular dos naipes de baralho. A ilustração de Suassuna é criada a partir da gravura popular numa dinâmica em que texto

e imagem vão se construindo mutuamente, numa troca constante de referências e reproduções. Qualquer que seja a origem ou técnica utilizada, todas as gravuras da obra em questão referem-se ao modelo popular que tem função, aqui, de selecionar e conceder afirmação ao documento e integrá-lo à narrativa.

Ao tratar especificamente das gravuras da Pedra do Reino, ratificamos sua qualidade “histórica”, pois é duplamente verdadeira e autenticada pelo saber oficial e pela literatura do povo. Desse modo, estabelecem entre si um jogo em que a criação artística se mescla com a historicidade, e ambas servem de suporte à produção imagética como elemento de um processo inserido na narrativa, numa alusão a uma ilustração mais completa e mais fiel que a original.

Para aproximar-se de uma imagem “fidedigna” das Pedras do Reino, após o conflito entre a realidade e a visão já elaborada a partir das gravuras aqui apresentadas, o narrador reinsere os componentes históricos, naturais e poéticos para a construção de uma dimensão emblemática. No entendimento de Quaderna, “A Arte de Euclides Vilar iria mostrar como a gravura do Padre, devidamente corrigida pelo artista, estava mais certa do que aquela imagem real e grosseira que eu, sem ser artista, estava me obstinando em ver ali.” (SUASSUNA, 2017, p. 155).

Para Idelette dos Santos,

As gravuras tornaram-se uma súpula do universo simbólico do *Romance d’A Pedra do Reino*, integrando todos os elementos iconográficos presentes na obra: o popular, tanto pela gravura do folheto que serve de modelo quanto pela técnica utilizada ou ainda pelos símbolos das festas populares, o Cordão Azul e o Cordão Encarnado; o heráldico, pela divisão em dois campos distintos e pela utilização de símbolos-tipos; o tarô, pela presença nos quatro cantos das marcas representativas das cores do baralho, bem como pela figura do rei, assimilada ao sol; pela astrologia, enfim, com a presença

dos signos de Marte e de Escorpião, insígnias zodiacais do “glorioso e terrível Quaderna”. (2009, p. 210)

Os aspectos representados pelo pictórico evidenciam no livro de Suassuna o resultado de uma rica leitura de mundo, inserido igualmente pela multiplicidade de sua formação e produção artístico-literária. Assim, podemos observar o nascimento de uma tendência que vai muito além das referências aqui expostas, e que foi representada na caracterização do que conhecemos como Movimento Armorial.

Desse modo, depreendemos que as imagens e os textos abordados apresentam uma tessitura de complementaridade para a compreensão do significado global da obra. As imagens mostram aquilo que o texto não reporta ao leitor, unem-se em muitos aspectos e levam a uma melhor capacidade de absorção do contexto espelhado pela intermedialidade presente na narrativa, pois a veia artística do *Romance d’A Pedra do Reino* não se confina apenas à variante literária. Ela provém da interação de imagens, encenações, canções e poemas, todos produzidos em seu interior.

O procedimento adotado por Suassuna adequa-se ao objetivo proposto quando aborda os aspectos anteriormente mencionados para fundamentação de uma representatividade calcada em polissemia. Para um melhor esclarecimento, segundo Elizabeth Marinheiro:

Suassuna é portador de uma esperança histórica quando não se deixa vencer pela abstração da homogeneidade do seu meio e como instrumento visionário de transformação de estruturas. Não compreende a realidade social como grandeza homogênea. Aceita-a na qualidade de heterogênea mesclagem de interesses, tradições, costumes, direitos. Vê o entrechoque. Integra-o. Porém, dele sabe separar-se e, na sua evocação artística, propõe-se a conhecer corretamente essa realidade difusa para poder transformá-la – é quando o autor se nos apresenta como instrumento de esperança. (1977, p. 171)

A relação iconográfica que intuitivamente foi selecionada para compor este estudo foi observada como um conjunto que esclarece a composição entre a proposta artístico-literária de Suassuna e a estruturação deste trabalho. Pretendemos, com isso, abranger aspectos importantes para a compreensão genérica do todo e, ainda, promover a apreciação do não muito conhecido trabalho plástico do autor.

Dentro dessa análise, depreendemos que a imagem garante o prosseguimento da narrativa e passa a compreender o seu real “posicionamento”, “um espaço imaginário onde a história nasce e se desenvolve verdadeira e completamente.” (SANTOS, 2009, p. 211). E é a partir do encontro das imagens aqui apresentadas que os artistas do Movimento e da Arte Armorial se reagrupam para vislumbrar “a real transfiguração pelo poético, o real como mero ponto de partida (...)” (SUASSUNA, 1970, 2ª f.).

Temos, então, a mais profunda originalidade de Ariano Suassuna e de alguns artistas do Movimento Armorial; eles emprestaram da literatura popular, além dos seus temas e dos seus modelos poéticos, uma estética nova, herdeira da imagem, da voz, do instante, do improvisado – uma estética em movimento que não paralisa a obra nem no tempo nem no espaço, mas converte-a em “obra-prima”, numa estrutura que se serve de suas próprias obras tanto quanto das obras alheias, em um ciclo infindo de reescrituras e de releituras.

Segundo Idelette dos Santos podemos resumir o personagem-protagonista com o seguinte trecho:

Quaderna, o herói de *A Pedra do Reino*, não perdeu a razão: entrou conscientemente em estado de loucura romanesca, uma loucura de dois sentidos, oriunda dos livros e da leitura desenfreada, dirigida para os livros e a criação de uma obra literária. Busca modelos de comportamento, de ação e de escritura na literatura popular. Esta lhe oferece um universo poético que torna possível a realização dos seus sonhos: ser o rei do reino infantil, do reino do sertão, tornar-se um grande escritor,

conhecido e coroado tanto pela Academia Brasileira de Letras quanto pelos embaixadores das congadas e dos maracatus, pelos representantes da cultura popular e da cultura erudita, finalmente reunidos e reconciliados. O sonho de Quaderna, que fecha o romance, marca o apogeu dessa tentativa de fusão entre duas literaturas, através da recriação e da reescritura, pela busca de uma identidade imaginária que ultrapassa e abarca a noção de passagem, de uma literatura para a outra, de um universo para o outro. (2009, p. 276)

Por fim, queremos legitimar a inquestionável contribuição de Ariano Suassuna para as Artes. Seja como escritor, artista plástico, professor, filósofo, palestrante ou criador de todo um Movimento, seu legado entrou para a história cultural de nosso país. E mais, o conjunto de sua obra tornou-se de reconhecimento universal, o que fez dele um imortal, tanto por sua produção literária e plástica quanto por sua astúcia de conferencista inteligente e cômico, a qual está registrada em diversos arquivos de audiovisual. Saber que temos Ariano como um dos representantes da cultura brasileira mostra-nos o quão felizardos somos por poder partilhar com o mundo um pedaço da nossa criação espelhada na tessitura engendrada por toda sua Arte Armorial.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

AGUIAR, Adriana. **Pesquisa Educacional Baseada nas Artes: experiências a/r/tográficas**. Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2011. 138 f. Dissertação.

AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. Tradução Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2007.

ARBEX, Márcia. (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários. Faculdade de Letras. Ed. UFMG, 2006.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu; Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

BALZAC, Honoré de. **A obra prima ignorada**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.

BARBOSA, Sidney; MANTOVANI, Juliana Estanislau Ataíde. Programa da disciplina: **Literatura e fotografia**. 2019.

BARBOSA, Sidney; SILVA-REIS, Dennys. (Orgs.) **Literatura e outras artes na América Latina**. Campinas: Pontes, 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (Clássicos de ouro)

_____. **Crítica e verdade**. 4. ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I –Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Roaunet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGAMO, Edvaldo Aparecido. Programa da disciplina: **A permanência do romance histórico**. 2017.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Ed. UEM, 2009.

BRONOWSKI, Jacob. **O olho visionário**: ensaios sobre arte, literatura e ciência. Tradução Sérgio Bath. Brasília: Ed. UnB, 1998.

CADERNOS DA LITERATURA BRASILEIRA. **Ariano Suassuna**. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. **Literatura e sociedade**: Estudos de teoria e história literária. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (Orgs.). **Literatura Comparada**: textos fundadores. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHEVALIER; Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 11. ed. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CUNHA, Eneida Leal. O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história: In: **Estampas do imaginário**: literatura, história e identidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 83-120.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (Orgs.) **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. ed. Belo Horizonte: Rona; FALE/UFMG, 2012.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jepherson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998.

DUBY, Georges. **A Sociedade Cavaleiresca**. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1988.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 6. ed. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: A essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Wateau à Ilha do Amor**. Tradução Antônio Carlos Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prólogo: Escrita, morte, transmissão. In: **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 13-30.

_____. O trabalho de rememoração de Penélope. In: **Limiar, aura e rememoração**: Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 217-249.

GOMES, André Luís; RAMALHO, Fabíula Martins. **Ariano Suassuana**: pensador teatrarmorial. In: André Luís Gomes; Diógenes André Vieira Maciel. (Org.). Ariano Suassuana: pensador teatrarmorial. 1. ed., Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 28-49.

JAMESON, Fredric. **O romance histórico ainda é possível?** Novos estudos, Brasil, n. 77, Mar. 2007, p. 185-203.

JOLLES, André. **Formas simples:** legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1977.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

JUNIOR, Carlos Newton. **Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2018.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História.** São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Os tempos da fotografia:** o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade.** Tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Escritos estéticos 1932 – 1967. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2009.

_____. **O romance histórico.** Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular:** uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens:** uma história de amor e ódio. Tradução Rubens Figueiredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples:** aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.) **Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educação.** Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

MELO, José Laurenio de. Nota biobibliográfica. In: **O Santo e a porca**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Tradução Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna**: vida e obra em almanaque. Recife: Realização e apoio: Caixa Econômica Federal, 2014.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NOVAES, Sylvia Caiuby *et all.* **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp, 2004.

PAOLINELLI, Luísa Marinho Antunes. **O romance histórico e José de Alencar**. Funchal: Ed. Universidade da Madeira, 2004.

PARENTE, André; PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Tradução Rogério Luz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PARMEGIANI, Raquel de Fátima. O lugar das iluminuras medievais nas bibliotecas de obras raras. **ComCiência**, Campinas, n. 127, abr. 2011. Disponível em http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542011000300011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 12 abr. 2021.

PELOSO, Silvano. *Medievo nel Sertão: Tradizione medievale europea e archetipi della letteratura popolare nel Nordeste del Brasile*. Napoli: Liguori, 1983.

PEREIRA, Danglei de Castro. Programa da disciplina: **Literatura, história e memória**. 2018.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Tradução Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

RAMALHO, Fabíula Martins. **Ariano Suassuna**: um pensador no teatro brasileiro. Análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça Farsa da boa preguiça. 2012. 110 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o Povo Brasileiro**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, Daniele dos Santos; MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. (Orgs.) **Literatura e Sociedade**. Campinas: Pontes, 2018.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Idelette Muzard Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L & P M, 2009.

SASSO, Leísa. **Educação em visualidades no “Chicão”**: Centro Educacional São Francisco do Distrito Federal. 2018. 417 f. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SILVA, Arlenice Almeida da. **O épico moderno: o romance histórico de György Lukács**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. **3**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Iniciação à estética**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

_____. **O santo e a porca**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TURCHI, Zaira Maria. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Ed. UnB, 2003.

VASSALO, Lígia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna**: um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VISALLI, Angelita Marques; GODOI, Pamela Wanessa. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. **Diálogos**, v.20, n.3, 129-144. Disponível em <https://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33666>. Acesso em 12 abr. 2021.

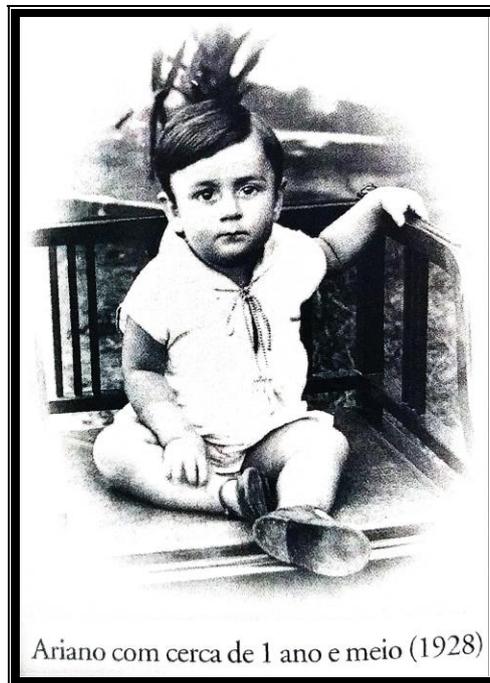
VOGADO, Eguimar Simões. **Metaficção e história na espiral narrativa de Ariano Suassuna**: leitura poético-alegórico do Romance da Pedra do Reino. 2008. 173 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/102418>>.

WALTY, Ivete Lara Camargos *et al.* (ed). **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ZILBERMAN, Regina. Romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: PUC/RS, 2003.

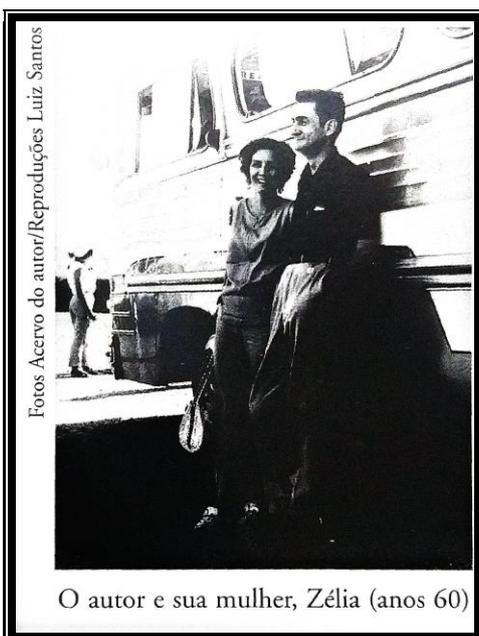
ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS 1



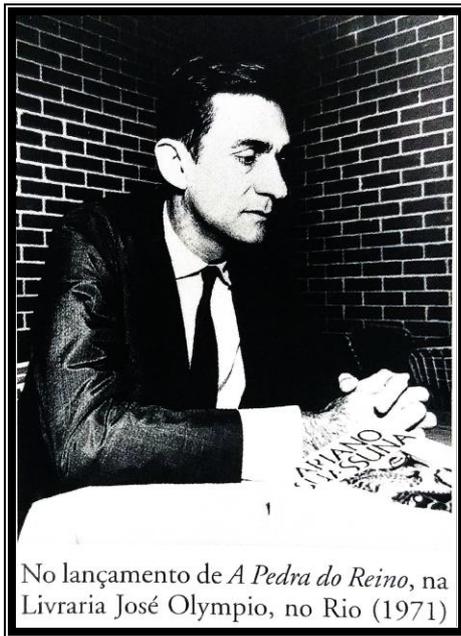


A mãe, Rita de Cássia, com os 5 filhos homens: Ariano, Saulo, João, Lucas e Marcos (início da década dos 60)



Fotos Acervo do autor/Reproduções Luiz Santos

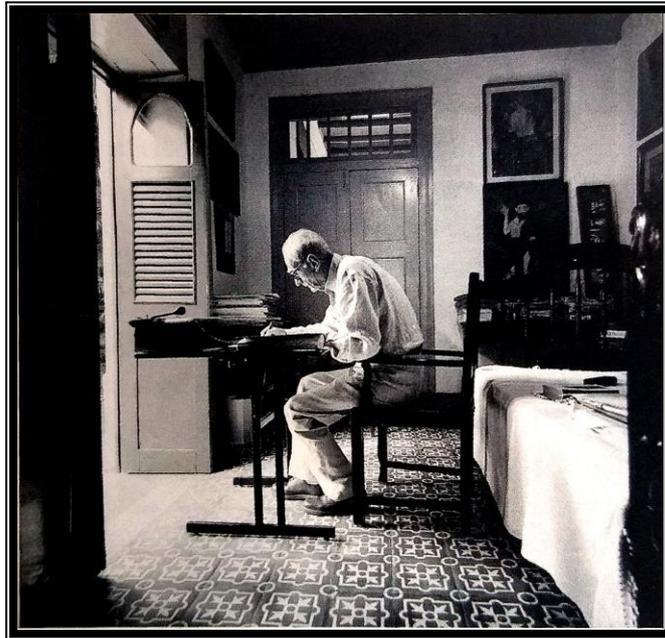
O autor e sua mulher, Zélia (anos 60)



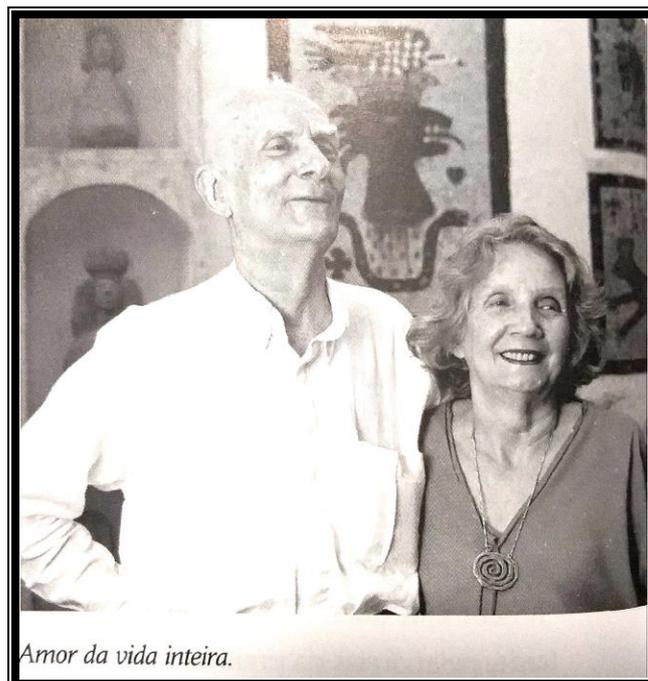
No lançamento de *A Pedra do Reino*, na Livraria José Olympio, no Rio (1971)



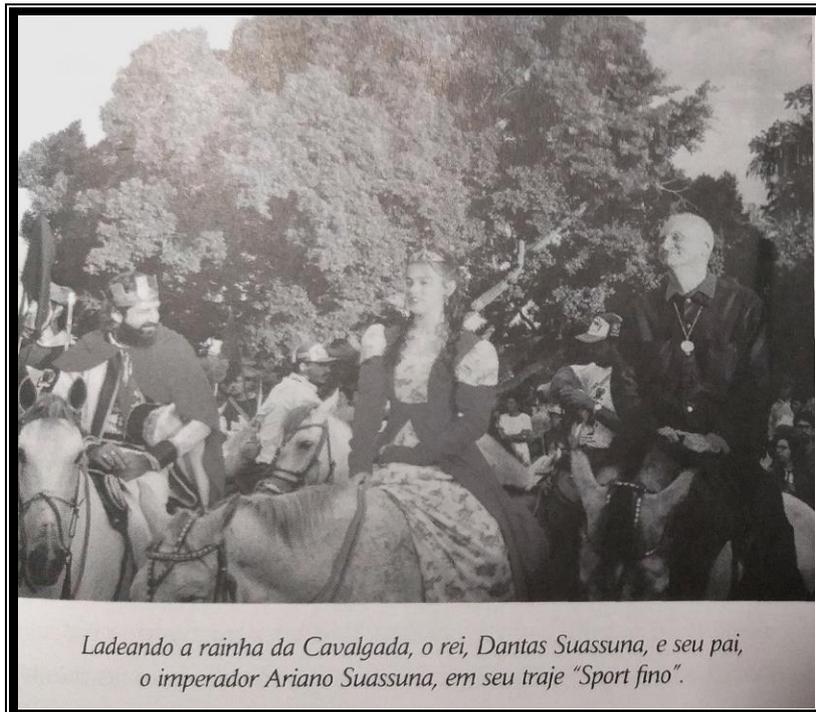
Barbosa Lima Sobrinho cumprimenta Ariano Suassuna durante a cerimônia de posse na Academia Brasileira de Letras (Rio de Janeiro, agosto de 1990)

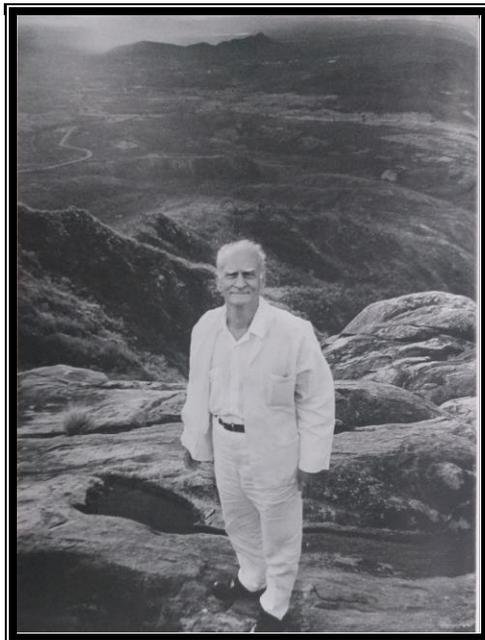


(O escritor em seu quarto de trabalho, alguns anos antes de sua morte.)

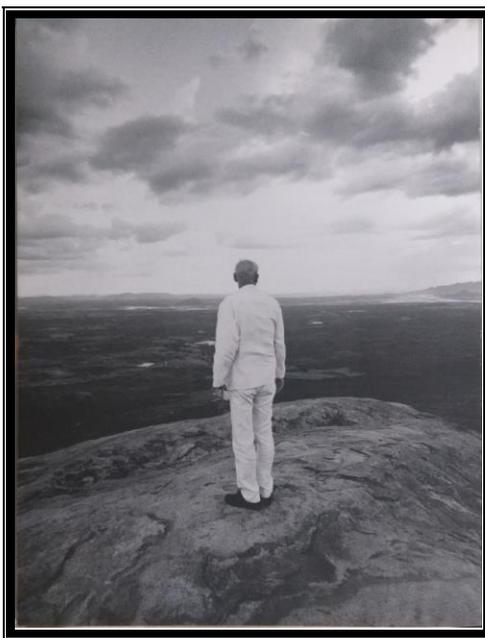


Amor da vida inteira.





(O escritor sorrindo ao espectador e de costas para o vasto mundo)



(O escritor de frente para o vasto mundo e despedindo-se do espectador)

ANEXOS 2

A OBRA DE ARIANO SUASSUNA

ROMANCE

A Ilumiara – Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017 – Publicação póstuma.

História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana. Romance armorial e novela romanesca brasileira. (Com estudo de Idelette Muzart F. dos Santos). Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta. Romance armorial popular. (Nota de Rachel de Queiroz e Posfácio de Maximiano Campos). Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

História de Amor de Fernando e Isaura. (1956). Recife: Bagaço, 1994.

POESIA

Poemas. [Seleção, organização e notas de Carlos Newton de Souza Lima Júnior.] Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Ed. UFPE, 1999.

Sonetos de Albano Cervonegro. (Edição manuscrita e iluminogravada pelo autor). Recife, 1985.

Sonetos com Mote Alheio. (Edição manuscrita e iluminogravada pelo autor). Recife, 1980.

O Pasto Incendiado (1945-70). Livro de poemas. (inédito)

Ode. Recife: O Gráfico Amador, 1955.

CDs

Iluminogravura Infância. Revista Palavra. Belo Horizonte: Editora Gaia, ano 1, número 10, p. 85, jan. - fev. 2000.

Poesia Viva de Ariano Suassuna. Recife: Ancestral, 1998.

POESIA

Ariano Suassuna: Coletânea da Poesia Popular Nordestina. (Organização e prefácio de Ariano Suassuna). Romances do ciclo heroico. Recife: Deca, 1964.

TEATRO

Os Homens de Barro. Editora: Ljoe, 2011.

A História de Amor de Romeu e Julieta. Suplemento “Mais!”, da Folha de S. Paulo, 19.1.1997.

As Conchambranças de Quaderna, 1987.

Farsa da Boa Preguiça (1960). (Ilustrações Zélia Suassuna). Peça em três atos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

O Casamento Suspeitoso (1957). (Ilustrações Zélia Suassuna). Recife: Igarassu, 1961; Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

O Santo e a Porca. (Imitação nordestina de Plauto), (1957). (Ilustrações Zélia Suassuna). Recife: Imp. Universitária, 1964; Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

A Pena e a Lei (1959). Peça em três atos. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

Uma Mulher Vestida de Sol (1948). Recife: Imprensa Universitária, 1964.

A Caseira e a Catarina. Peça em um ato. Inédita, 1962.

O Desertor de Princesa (Reescritura de Cantam as Harpas de São). Inédita, 1958.

O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna. Entremês popular, 1958.

Auto da Compadecida. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1957.

O Rico Avarento. Entremês popular em um ato, 1954.

O Castigo da Soberba. Entremês popular em um ato, 1953.

O Arco Desolado. 1952.

Torturas de um Coração. Peça para mamulengos, 1951.

Auto de João da Cruz. Prêmio Martins Pena. Peça inspirada em três folhetins da literatura de cordel. Inédita, 1950.

Os Homens de Barro. Peça em 3 atos. Inédita, 1949.

Cantam as Harpas de Sião (ou O Desertor de Princesa). Peça em um ato. Inédita, 1948.

TEATRO (antologia e coletânea)

Teatro moderno. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1975.

Seleção em Prosa e Verso. (Inclui as peças inéditas *O Rico Avarento*, *O Castigo da Soberba*, *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* e *Torturas de um Coração*). [Estudo, comentários e notas do Prof. Silviano Santiago]. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1974.

ENSAIO (livros)

Almanaque Armorial do Nordeste. (Jornal da Semana. Recife, dez. de 1972 a jun. de 1974). [Organização Carlos Newton de Souza Lima Júnior]. Editora: Ljoe, 2008.

Aula Magna. Recife: Ed. UFPB, 1994.

Iniciação à Estética. Recife: Ed. Universidade Federal de Pernambuco, 1975.

Ferros do Cariri: Uma Heráldica Sertaneja. Recife: Guariba, 1974.

O Movimento Armorial. Recife: Ed. Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

TESE

A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira (tese de livre-docência em História da Cultura Brasileira). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Recife: Ed. Universidade Federal de Pernambuco, 1976.

ARTIGOS, ENSAIOS, NOTAS E TEXTOS

Euclides da Cunha, Canudos e o Exército. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). O Clarim e a Oração, cem anos de “Os Sertões”. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

O movimento foi uma bandeira. In: Continente Multicultural, Recife: CEPE, vol. 2, nº. 14, fev. 2002.

As Infâncias de Quaderna. (Folhetim semanal). Diário de Pernambuco. Recife, 2 mai. 1976 a 19 jun. 1977.

Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento, Recife, vol. 4 nº 1, jan./jun.1977.

Suassuna por ele mesmo. Ele Ela, Rio de Janeiro, ano VI, nº 64, agosto 1974.

Cinema e sertão. Cultura. Brasília: MEC, v. 2, n.7, p.45, Jul/Set. de 1972.

A arte popular no Brasil. In: Revista Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro, nº 2, out/dez. de 1969.

Catálogo das obras recentes de Francisco Brennand. Rio de Janeiro, 16 jun.1969.

Xilogravuras popular do Nordeste. In: Jornal Universitário, 1969.

Encantação de Guimarães Rosa. In: Revista Cultura. Rio de Janeiro: MEC 2, 1968.

Olavo Bilac e Fernando Pessoa: uma presença brasileira em mensagem? Lisboa: Aríon, 1998. (Originalmente publicado na Revista Estudos Universitários, Recife, vol. 6, nº 2, abr/jun. 1966).

A literatura popular nordestina e o Brasil. Revista Centenária. 1963.

O que é cultura popular. In: é cultura popular. In: Revista Última Hora. São Paulo, 1 dez.1963.

Notas Sobre a Música de Capiba. in: É de Tororó. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

OBRA PUBLICADA NO EXTERIOR

Alemão

Der Stein des Reiches oder die Geschichte des Fürsten vom Blut des Geh-und-kehr-zurück (Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta). Tradução Georg Rudolf Lind. Stuttgart: Hobbit Presse / Klett Cotta, 1988.

Das Testament des Hundes oder Das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen (Auto da Compadecida). Tradução Willy Keller. St. Gallen / Wuppertal: Edition Dia, 1986.

Espanhol

El Santo y la Chancha (O Santo e a Porca). Tradução Montserrat Mira. Buenos Aires: Losangue, 1966.

Auto de La Compadecida (Auto da Compadecida). Tradução e adaptação José Maria Pemán. Madrid: Ediciones Alfíl, 1965.

Francês

La Pierre du Royaume: Version pour Europeéns et Brésiliens de Bom Sens (Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta). Tradução Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Paris: Métailié, 1998.

Le Jeu de la Misericordieuse ou Le Testament du Chien (Auto da Compadecida). Tradução Michel Simon. Paris: Gallimard, 1970.

Holandês

Het Testament van de Hond (Auto da Compadecida). Tradução J. J. van den Besselaar. Nos Leekenspel: Bussum, s.d.

Inglês

The Rogues'trial (O Santo e a Porca). Tradução Dillwyn F. Ratcliff. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1963.

Italiano

Atto della Compassionevole (Auto da Compadecida). Tradução L. Lotti. Forli: Nuova Compagnia, 1992.

Polonês

Historia o Milosiernej Czyli Testament Psalms (Auto da Compadecida). Tradução Witold Wojciechowski e Danuta Zmij. Dialog: Rok IV Pazdziernik, 1959.